

تأليف: شهاب الدين



الأعمال الخاصة

د. أحمد محمد

نجيب الريحاني
 نجم .. زمن الفن الجميل



نجيب الريحاني

نجم... زمن الفن الجميل

صورة الفلاف للفنان الراحل: نجيب الريحاني

ضاع زمن الفن الجميل - ضاع زمن نجيب الريحاني في عمق الماضي الذي يرتد إلينا بقوة عطرة وأخلاقياته، فيكشف لنا عن خرق الأفتنة المرقعة والمغموسة في الزيف، تحاصرنا بجبروت الدعاية التي تطل علينا قبل النوم وبعده أمام الأسرة في حجراتنا المغلقة، وفي الهواء الطلق والشوارع والشاشات الكبيرة والمهرجانات التي تلتقنا بالضجيج الذي يعم أذاننا، ويحول حياتنا إلى نكد لا يرحمنا منه غير ذكرى عطرة ماتزال تصوح في عقولنا ووجداننا لهذا الرجل الذي رحل، ولم يكن رحيله إلا تأكيداً لوجوده.

صبرى عبدالواحد

نجيب الريحاني

نجم.. زمن الفن الجميل

د. أحمد سخسوخ



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الخاصة)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

نجيب الريحاني

نجم .. زمن الفن الجميل

د. أحمد سخسوخ

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان : محمود الهندي

الفنان : صبرى عبد الواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة باصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء بل حظيت بالثغاف وتلف جماهيرى على إصدارتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن ننسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالأً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها . وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفصل لصاحبه وراعيته السيدة العظيمة/ سوزان مبارك..

د. مهير هجران



خير لى أن اقضى نحبى فوق المسرح
من أن أموت على فراشى

نجيب الريحانى

أشهر جويشات علي قبحرام

بالمشوق

هنا بعد الازليكية

نوازل في البحر الفيني

قناة مصر الثقافية والفنية

مقدمة



بسم الله الرحمن الرحيم



مفتي محمد صالح المنجد

هنا سور الأزيكية غواص في بحر الكتب باحثون

ضاح زمن نجيب الريحاني في عمق الماضي الذي يرتد إلينا بقوة عطوره وأخلاقياته، فيكشف لنا عن خرق الأفتنة المرقعة والمغموسة في الزيف، تحاصرنا بجبروت الدعاية التي تطل علينا قبل النوم وبعده أمام الأسرة في حجراتنا المغلفة، وهي الهواء الطلق والشوارع والشاشات الكبيرة والمهرجانات التي تلفنا بالضجيج الذي يصم آذاننا، ويحول حياتنا إلى نكد لا يرحمنا منه غير ذكرى عطوره ما تزال تفوح في عقولنا ووجداننا لهذا الذي رحل، ولم يكن رحيله إلا تأكيداً لوجوده، ولهذا الفراغ الذي تركه ولم تستطع اليهلوانات بكل جبروت الدعاية، وبكل ضجيج الأجهزة الإلكترونية الحديثة أن تملأه.

وهذه الدراسة ما هي إلا محاولة لرسم صورة متواضعة للرجل وعصره ومبادئه، صورة قصد بها مخاطبة عقل ووجدان الإنسان العادي - غير المتخصص - وهو الإنسان الذي كان نجيب الريحاني يقصده حين يمثل على خشبة المسرح، وحين يتوجه إليه في مقاعد

صالة مسرحه.. في فترات نضجه وتقديمه للكوميديا الأخلاقية، متجاوزا بها كوميدياته الهزلية وارتجالياته الأولى.. وهذه صورة أجملها صديق عمره بديع خيرى ^(١) في صور أربع حيث تتشكل الصورة الأولى من كونه مبدعا يعتقد مبدأ في ترتيب حركة أوضاع الممثلين يخالف المؤلف، إذ لم يكن نجيب الريحاني ديكتاتورا، بل كان يترك للممثلين حرية تغيير ما يشاءون منها كل ليلة حسبما يتراءى للممثل وفقا لظروف العرض المسرحي، وكان في الوقت نفسه ملتزما، إذ يتمسك بحرفية النص المسرحي دون تغيير.. بينما تتشكل الصورة الثانية من مصير الممثل الكوميدي الذي أجبره جمهوره على السير في اتجاه الكوميديا بدلا من التراجيديا، إذ كان يراه الجمهور فكها بالسليقة وهذا ما لم يفضل الريحاني في نفسه.. أما الصورة الثالثة فتتركز في مشاعره الوطنية والتي عالج بها السياسة بالكوميديا الساخرة، مهاجما الاستعمار البريطاني والتركي، كما كان الريحاني يهاجم رجال السراي والملك، وكان يضحك الناس عليهم وعليه.. أما الصورة الأخيرة للرجل فكانت للريحاني الإنسان الوفي للأصدقاء والزملاء، فقد كان مبالغا في كرمه، وكان يحث الحكومة على إقامة ملجأ للممثلين المتقاعدين، وحين بنى قصره الذي رحل دون أن يدخله، كان يود أن يخصصه بعد مماته كملجأ للممثلين المتقاعدين، لو لا أن القدر لم يمهله لذلك.

(١) فلرن نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، دار الهلال ١٩٥٩، ص ١٦ وما بعدها.

وتطمح هذه الدراسة أيضا أن تكمل لوحة نجيب الريحاني
بمعصره ومن عاصروه، دون أن تتغاضى أو تتجاهل طرق التمثيل
التي سادت في عصره، ولا الاتجاهات الفنية، والعلاقات الإنسانية،
لتكمل بها لوحة الرجل في بيئته، ومجتمعه، وعالمه، الذي لم يتكرر
حتى الآن، منذ رحيله من نصف قرن من الزمان.

نجيب الريحاني ...
شارلي شابلن مصر والعرب

في الخمسينات من هذا القرن، وجه رئيس جمعية المؤلفين الموسيقيين الدراميين في باريس، رسالة إلى الفنان العالمي شارلي شابلن يوم إعلانه عضوية الجمعية الشرفية، يقول فيها: .

«إننا لندرك كم تأملت، ومن أي هموم وعذابات ولدت كل هذه التفاصيل التي تهز مشاعرنا بعمق، والتي نهلتها من ينابيع حياتك بالذات، ذلك أن لديك ذاكرة لا تخون، ذلك أنك لم تنس شيئاً من مصائبك وأحزائك وارتدت أن يعنى الآخرون من العذاب الذي تعرضت له، أو أنك تريد على الأقل، أن يعطى الجميع أسباباً للأمل. أنت لم تخن صياك المعقوق، ولم يتمكن المجد من فصلك عن الماضي»^(١).

وفي الواقع حين وجه «روجية هرديناند» كلمته إلى شارلي شابلن، كان نجيب الريحاني قد رحل عن العالم منذ سنوات قليلة .

(١) شارلي شابلن . قصة حياته، ترجمة كميل داغر . المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص ٦.

رحل نجيب الريحاني عام ١٩٤٩ . وكانت كلمات روجيه فرديناند تخاطب شارلي شابلن الذي كان ما يزال يتحرك بقدميه على الأرض، كما كانت كلماته تخاطب أيضاً روح نجيب الريحاني الذي أصبح هيكلًا عظيمًا مفككا ملقى على رمال تربه في القاهرة، وذلك لما في الرجلين من تشابه عظيم.

فقد ترعرع الريحاني . كما ترعرع شابلن . في طفولة حفرت على وجهه علامات من الصمت والحزن، وكانت عيناه الواسعتان، كعيني شابلن . تحويان عمقا مأساويا ظل يكبر معه . ومع شابلن . حتى أسسه العالم بعد سنوات طويلة في فنه، هو العمق الساخر الذي ينطوى على فلسفة السنين العديدة، والمراحل القاسية التي مر بها، وانطواءات نفسه على شتى العظات والعبر، بذرتها تجاربه الواسعة، ونحتتها أفكاره الدقيقة وعواطفه الفياضة، وتأملاته الصادقة^(١).. كما يقول عثمان العنتلي صديق الريحاني.. وكما ينطبق حديث روجيه فرديناند على الريحاني . والذي كان يوجهه إلى شارلي شابلن . فإن حديث العنتلي عن الريحاني إنما ينطبق تماما على شابلن.

فلقد ولد الرجلان في عام واحد ١٩٨٩، كما عاشا في ظروف متشابهة من حيث القسوة والألم، فقد انفصلت أم شابلن عن زوجها ممثّل الميوزيك هول حين كان شابلن طفلا صغيرا، إذ حرم من والده حتى سن الثامنة، وحين جنت أمه ودخلت مصحة للأمراض

(١) قارن عثمان العنتلي . نجيب الريحاني . الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠، ص ١٨ .

العقلية، عاد الصغير إلى أبيه بحكم المحكمة، وحين خرجت أمه من المصححة بعد عامين عاد إليها، ولكن والده مات بعد ذلك متسهما بالكحول، حين كان الأخير في السابعة والثلاثين من عمره.

وكما حرم شابلن من أبيه، حرم الريحاني من والده الذي مات إثر أزمة مالية ألمت به، وكان الريحاني في الخامسة عشر من عمره، وكان على الطفل أن يتحمل المسؤولية بعد رحيل والده، فغادر مدرسة الفرير بالخرنفش، وعمل موظفا في البنك الزراعي بالقاهرة، ثم عمل بعد ذلك في فرقة عزيز عيد وتعلم منه الكثير، وعن هذه الفترة يذكر العنتبلي حديث بديع خيري له عن أيام نجيب الريحاني الأولى بكل فخر، «فقد حدثني عن كفاحه الأول في صدر صباه، وهو يتولى أمر أسرته بعد موت أبيه، وأخبرني بأنه كان ينفق كل ما في جوفه لييسر المتعة ويحقق المسرة لأمه وأخواته، وكم كان يبكي حين يذكر أيامه الأولى القاسية، وكم كان يعتز بشمور أمه نحوه، إذ وضعت فيه كل آمالها، آمال الأسرة المحطمة المهيشة الجناح^(١)».

تماما كما تحمل شارلي شابلن جزءا من المسؤولية حين احترق المسرح لدى مستر جاكسون في فرقة الانكشايير الثمانية، وقد كان شابلن وقتها في الثامنة من عمره.. وفي هذه الفرقة تعلم الرقص ومتنوعات السيهرك، كما كان مغرما بالمهرج الفرقتي الكبير مارسيلين، إذ لعب معه دورا هزليا صغير اقدم فيه ارتجالا حازت

(١) المصدر السابق، ص ٢٧.

إعجاب الجمهور وتصفيقه، وقد انتحر مارسيلين بعد أن أطلق على نفسه النار عام ١٩١٩ في نيويورك بسبب الإحباط الشديد الذي عانى منه في أخريات حياته.

وقد تأثر شابلن بموت كثير من ممثلي الكوميديا، إذ انتحر مارسيلين في شقته بالمسرح، وابلغ عنه مستأجره في العمارة التي يسكن بها، وكانت اسطوانة الموسيقى ما تزال تصدرح، كما انتحر «فت أي دنفيل» وكان كوميديا مرموقا حيث أطلق الرصاص على رأسه وهو يقف على ضفة نهر التايمز، وكذلك فعل شيريدان في حديقة عامة في جلاسجو، والشئ نفسه فعله فرانك كوين، ولكن بموس الحلاقة، حيث وجد في غرفة حمامه وسط بركة من الدماء وفي يده موس الحلاقة بعد أن ذبح نفسه قاطعا رأسه على وجه التقريب^(١).

وقد اكتشف مستر جاكسون مدير فرقة الانكاشير الثمانية عبقرية شارلي شابلن الكوميدي حينما طلب منه ذات ليلة تقليد «برانسي ويليامز» في دور عجوز صاحب محل أثريات يرفض الاعتراف بموت صفيهرته (نيل)، وهنا صعد جاكسون إلى خشبه مسرح (ميدلزبرو) وأعلن أمام الجمهور بأنه اكتشف عبقريا في فرقته.

وقد ظهرت موهبة شابلن من قبل وهو في الخامسة من عمره.. إذ كان في الكواليس وكانت أمه تغنى، وهجأة ضعف صوتها بحيث

(١) قارن شارلي شابلن، مصدر سابق ص ١٦.

لم يعد أكثر من لهاث، فاستغرق الجمهور في الضحك وأطلق الصفير حتى غادرت الأم خشبه المسرح، وبعد حوار مع الأم ومدير المسرح، أخذ الأخير الطفل شابلن إلى المسرح ليقتنى بدلا من أمه، وحين ذاك غنى أغنيه بعنوان (جاك جونز) التي نجحت نجاحا منقطع النظير^(١).

كانت أم شابلن تعمل ممثلة ومغنية، وكانت تأخذه إلى المسرح، فتعلم من صغره الكثير والكثير في هذا المجال، بينما كانت أم نجيب الريحاني على النقيض تكره التمثيل وتبغض من يعمل به، فطردته من البيت بعد أن ساءها أن يصبح ممثلا.

وقد عانى شابلن من ظروف سيئة دخلت أمه على أثرها ، أكثر من مرة . إلى مصحة للأمراض العقلية (مأوى كاين هيل)، حتى إنها في إحدى زياراته لها قالت له، «فقط لو أنك أعطيتني فنان شاي بعد ظهر ذلك اليوم، لكان وضعي على ما يرام»^(٢).

وقد شبه شابلن قسوة الظروف التي كان يعيشها باستعارته لقول جوزيف كونراد أن الحياة تعطيه الانطباع بأنه جرد أعمى في زاوية، ينتظر أن يصصره أحد ما «ثم يضيف» «يبدو أن بعضنا يتلقون ضربة سميكة، ضربة حقة، وهو ما حصل لي»^(٣) ، وهو ما حصل لنجيب الريحاني أيضا، فقد ترك المدرسة في سن الخامسة

(١) المصدر السابق، ص ٢٢ وما بعدها .

(٢) السابق، ص ٧١ .

(٣) السابق، ص ٧٢ .

عشر على أثر موت أبيه ليعول أسرته، بعد أن ساءت حالة والده المالية والتي أدت به إلى الموت، فاضطر الصبي نجيب إلى تحمل المسئولية بعد أن انصرف أخوه توفيق إلى اللهو، وكان لنجيب أخان صغيران يدعيان يوسف وجورج.. وقد أدت هذه الحالة البائسة في بداية حياة كل من شابلن والريحاني إلى أن أصيبت عليهما مسحة من الحزن تكسو وجهيهما، وظلالاً رمادية في حديقته عينييهما الواسعتين، وفي هذا يقول عثمان العنتلي صديق الريحاني - وهو ما ينطبق في الوقت نفسه على شارلي شابلن - «يشهد كل من عرفه في طفولته بأن مسحة من الصمت كانت تظله وتكسو وجهه بغطاء شفيف من الحزن الهادي، ومن يتفحص عينييه الواسعتين يلح في حديقتهما عمقا يماشي سنه الصغير، ظل ينمو مع نمو الطفل، ولمسه العالم بعد سنوات طويلة في فته، هو العمق الساخر الذي ينطوى على فلسفة السنين العديدة، والمراحل القاسية التي مر بها، وانطواءات نفسه على شتى العظات والعبر، بذرتها تجاربه الواسعة وعنتها أفكاره الدقيقة وعواطفه الفياضة»^(١) وفي موضع آخر يقارن العنتلي بين الريحاني وشابلن، حيث يرى أن المقارنة بينهما سليمة والتشابه قائم، فكل منهما جاد وصارم رغم ما يثيرانه من ضحكات، وكلاهما مبدع وصاحب مدرسة وإن اعتز الغرب بالإنسان شارلي، فهو يعتز بنجيب الإنسان، وإن اعتز الشرق بالإنسان نجيب، فهو يعتز بشارلي الفنان، وإن كان الشرق والغرب

(١) عثمان العنتلي السابق، ص ١٨.

لا يلتقيان كما يتردد في المثل الجارى المعروف، فلقد التقيا تماما في نجيب الريحاني وشارلى شابلن^(٩).

وإذا كان نجيب الريحاني قد اضطر . في فترة مبكرة من حياته . للعمل في احد البنوك ليعول أسرته، فإن شابلن قد اضطر للعمل في اعمال متدنية رغم صغر سنه، وفي سن مبكرة جدا، إذ عمل ساعيا وعاملا في إحدى المستشفيات، ثم خادما في منزل أحد الأطباء، وعاملا في إحدى المكتبات، وناقضا للزجاج، ثم عاملا على آلة طباعة ضخمة وصفها في مذكراته بـ «الوحش» ثم اضطر لاعطاء دروس في الرقص، وفي تكسير الحطب، ويعدّها في استكتشات هزليه، ثم في الميوزيك هول (مسرح المنوعات الذى تلعب فيه الموسيقى والاغاني دورا كبيرا) كما كان يجيد العزف على الكمان والفيولينا، ويجيد في الوقت نفسه اعمال السيرك، وقد صاغت كل هذه الاعمال وجدانه، كما طورت قدراته، التى اضافته فيما بعد، ورغم تعدد هذه الاعمال التى عمل فيها شابلن، إلا أنه . واخيه سيدنى . لم يغب عنه أن يصبح ممثلا هزليا، تماما كما لم يغب عن الريحاني أن يعمل ممثلا تراجيديا، فعمل كومبارسا مع عزيز عيد في الأوبرا للفرق الاجنبية الزائرة، حتى اكتسب بعض المهارات الفنية، تماما كما كان شابلن دائم الذهاب إلى وكالة بلاكورا المسرحية في (بدهورد ستريت) حتى حصل على خطاب السيد هاملتون مدير مسرح (تشارلز فرومان) الذى أرسله بدوره

(٩) السابق ص ١٤٠ .

إلى المنتج (سانتسبوري) موكلًا إليه دورًا مهمًا في إحدى مسرحيات (هنري آرثر جونز).. وكانت طريقة شابلن في الأداء تثير الضحك، كما كانت طريقة الريحاني في أداء أدواره التراجيدية تثير الضحك أيضًا، مما جعل جورج أبيض وسليم عطا الله يطردانه من فرقتهما . كما سيتضح بالتفصيل فيما بعد - وقد اكتشف شابلن حين كان يمثل دوره في مسرحية (جيم) عالمًا بكامله من التقنيات «تفنيه المشهد - والايقاع، والفواصل الوقتية، وطريقه الجلوس»^(١). كما اكتشف الريحاني في تجاربه المسرحية الأولى، خاصة مع عزيز عبيد، فن الإخراج المسرحي، واكتشف تقنيات الفارس الفرنسي اللذان كان لهما أكبر الأثر على حياته الفنية فيما بعد.

ولقد كان لأم شابلن وأم الريحاني دورًا مؤثرًا وكبيرًا على حياة كل منهما، رغم اختلاف أدوارهما، فلم تعترض أم شابلن على ممارسته للفن، بل شجعت، وشجعه أن أمه كانت مغنية وممثلة، وكان أبوه كذلك أيضًا، بينما الموقف يختلف مع الريحاني، إذ اعترضت والدته على ممارسته للفن، كما كان أقاربه من أمه يعايرونه بأنه مهرج ومشخصاتي، لذا فر هاربا، والتحق بفرقة الشيخ أحمد الشامي، وسافر معها إلى طنطا، وهنا انطلقت الأم باحثة عنه، وحينما عرفت مكانه، سافرت إليه، وكان الريحاني يبيت مع أفراد الفرقة في منزل استأجره صاحب الفرقة للمبيت، وكان الريحاني ينام مع زملائه على الأرض، وهنا دخلت الأم في

(١) شارلي شابلن مسير سابق، ص ٧٤.

وقت متأخر من الليل وهي تكيه بحرارة، ولم يجد نجيب بدا من معاهدتها على العودة سريعا إليها .

وبينما كانت أم الريحاني ترفض عمله بالفن في بداية حياته، إلا أنها بعد ذلك كانت تفخر بنجاحاته وتقول للجماهير وهي تشاهده على المسرح بأنها أم كشكش بيه^(١).

لقد كان الريحاني يجيد الفرنسية والانجليزية بجانب لغته العربية، ولكن شابلن لم يكن يجيد القراءة والكتابة حتى بلغته الأصلية، إذ كان يقرأ بصعوبة شديدة، بعد أن تلقى تعليما مختصرا . على حد قوله - بسبب ظروفه القاسية، ولكنه حين سافر إلى أمريكا أدرك أن عليه أن يعمق قراءاته ويثقف نفسه، وفي هذا يقول «كنت أريد المعرفة، ليس حبا في المعرفة بل للدفاع عن نفسي ضد الاحتقار الذي يكرهه العالم للجهل»^(٢).

وحين كان شابلن في عام ١٩١٤ يقوم بجولاته في أمريكا للمرة الثانية، وصله خطاب من السيد (تشارلز كيسل) أحد مالكي (كيستون كوميدي فيلم كو مياني) بمدينة نيويورك للتعاقد معه بدلا من الممثل الكوميدي الشهير (فورد ستيرلنج)، ذلك بعد أن رآه المخرج (مالك سينيت) يلعب دور السكير في (الأميريكان ميوزيك هول)، وهنا تم التعاقد معه لمدة عام، على أن يقدم للشركة ثلاثة أفلام كل أسبوع..

(١) قارن العنتلي ، مصدر سابق، ص ٢٢ وما بعدها .

(٢) شابلن: مصدر سابق، ص ١٢٨ .

وحين بدأ العمل مع (سينيت) قال له الأخير اذهب وضع مكياجاً هزلياً.. أى شيء.. ولأنه كان يلعب فى الفيلم دوراً صحفياً، ولأن (سينيت) كان يراء صغيراً، لذا ابتدع شخصيته بملاپسه المعروفة على الفور، وهو يقول فى ذلك «لم أكن أعرف اطلاقاً كيف على أن اضع الماكياج، لم يكن لباسى كمخبر صحفى يروق لى، ولكن على طريق غرفة الثياب، قلت أنى سأرتدى سروالاً واسعاً جداً، وحذاءً ضخماً، وأزين ذلك بمصا وقبعة، كنت أريد أن يكون كل شيء متناقضاً، السروال مبالغ فى اتساعه، والثوب ضيق، والقبعة صغيرة جداً، والحذاء ضخماً.. وكنت اتساءل إذا كان على أن ابدو شاباً أو عجوزاً، ولكن بما أنى تذكرت أن سينيت كان قد ظننى أكبر سناً، اضفت شارياً صغيراً بدا لى أنه يعطينى عدة سنوات اضافية من دون أن يخفى تعبيرى»^(١) ومن هنا، ويمحض الصدفة اكتشف شابلاًن شخصيته التى عرف بها فى العالم كله، وهو يصف هذه الشخصية بقوله «متشرد، وجنتلمان وشاعر وحالم مفتون دائماً بما هو خيالى وبالمغامرة، يود أن يجعلكم تظنون أنه عالم، وموسيقى، ودوق ولاعب بولو، لكنه لايتوانى عن جمع اعقاب سجاثر، وعن نشل سكر الشعير من طفل، وبالطبع اذا وجد الفرصة سانحة، يوجه طوعاً لطمه إلى قفا سيدة.. ولكن فقط إذا كان غاضباً»^(٢).

(١) شاولى شابلاًن، مصدر سابق، ص ١٢٨.

(٢) السابق، ص ١٢٨.

وكما ابتدع شابان هذه الشخصية، ابتدع الريحاني شخصية كشكش بك التي حقق بها ومن خلالها نجاحا كبيرا منذ أن بدأ يعمل مع (استيفان روستي) في الكباريه (دى روز) في دور خادم بربرى عام ١٩١٦، ثم طور الاثنان العمل ليقدما مسرحيات (فرانكو اراب) وبعدها ظهرت شخصية (كشكش بك) عمدة كفر البلاص التي ابتدعها الريحاني ذات يوم، حين كان مستلقيا على فراشه (كما سيتضح فيما بعد).

وقد حقق كل منهما بهاتين الشخصيتين التي ابتدعها في فترة زمنية متقاربة^(١) نجاحا شعبيا كبيرا لدى الجمهور، وإن كان قد تمثل إنتاج شابان بشكل أساسي في السينما بينما تمثل إنتاج الريحاني الأساسي في المسرح، وقد كان كل منهما يملك موهبة جعل المتفرج يبكي من خلال كوميدياتهما.

وتقع المفارقة بين الريحاني وشابان، في أن الأول تمنى أن يكون ممثلا تراجيديا، بينما تمنى الآخر أن يكون ممثلا كوميديا، ورغم نجاح الاثنين وشهرتهما كممثلين كوميديين، إلا أنه قد تحقق لهما اجادة التراجيديا والكوميديا في آن معا.

وقد كان شابان يرى أن فن لعب الكوميديا هو فن الاسترخاء، ولم يكن هذا ينطبق عليه شخصيا، إذ يكون عصبيا ومتوترا إلى أقصى درجة قبل وقوفه على خشبة المسرح، إلى أن يندمج في الشخصية حتى تتلاشى عصبية وتوتره ويسترخى تماما.

(١) ابتدعها شارلى شابان عام ١٩١٤، وقدمها نجيب الريحاني بعد هذا التاريخ بعامين.

وهذا ما كانه الريحاني أيضاً، وفي هذا يحكى زكى طلبيمات عن لقاء مع نجيب الريحاني بعد عودة الأول من بعثته، وكان اللقاء في كواليس خشبة المسرح الذي كان يقدم الريحاني فيه عرضه، وقد كان الأخير في حالة عصبية، وما أن أعلن عن فتح الستار بعد خمس دقائق حتى استرد الريحاني هدوءه تماماً.

«وفي الحق أن الريحاني لم يكن في حاجة إلى الكاس لتهدئ ثائرته، فقد شمله الهدوء بمجرد أن سمع أن الستار سيرفع بعد خمس دقائق، تغير كل شيء في لحظة، ثم اغمض عينيه وقد لفه الصفاء، وكأنه يصلى صلاة تتسامى على العبارات والالفاظ»^(١).

والغريب ورغم أن شارلي شابلن قد وصل إلى مصاف العباقرة في فن التمثيل، إلا أنه كان يكره التعامل مع المصطلحات المستخدمة في أساليب التمثيل المختلفة، كما كان يكره مدارس التمثيل، والمحاضرات الدرامية التي تشجع الممثل على دراسة الدور ومعايشته والانفعال به، إذ كان يرى «أن الممثل الذي يضطر إلى أن يخضع لعملية ذهنية حقيقية، كاف للبرهان على أنه يجب أن يتخلى عن التمثيل»^(٢)... ويرجع هذا في الواقع إلى أن تعليم شابلن كان محدوداً، كما يرجع في الوقت نفسه إلى موهبته الفطرية والعبقرية في آن معاً، ورأيه ما هو إلا استثناء لا يمكن تطبيقه أو تعميمه إلا على نجيب الريحاني الذي كان يعتمد على موهبته الفطرية أيضاً،

(١) زكى طلبيمات: ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١، ص ١١٨.

(٢) شابلن، مصدر سابق، ص ٢٣٨.

وانطباق رأى شابلن على الريحاني لا يعتبر قاعدة، فكل منهما خارج عنها، والغريب في الأمر أيضا أن شابلن لم يكن متحمسا لشكسبير، ولم يكن يحبه، بل كان يستفزع موضوعاته وهو يعلل ذلك بقوله «ربما كان عائدا لنفسيتي الخاصة بي، ولشخصيتي، فحين كنت أسمى وراء معيشتي، نادرا ما كانت هناك تطورات يمكن أن يدخل فيها الشرف، وأنا عاجز عن مهاجمة نفسي مع أحد الأمراء، وقد كان في وسع أم هاملت أن تضاجع كل أفراد البلاط، من دون أن أبالي بالآلم الذي قد يكون شعر به هاملت»^(١).

وقد أصبح الموقف الرئيسي في كوميديات الريحاني مشابها للموقف الرئيسي في أعمال شابلن، حيث استطاعا أن يعبرا عن سيكولوجية الإنسان الصغير، في مواجهة عالم الكبار الظالمين، ساخرين منهم ومتحدين إياهم، إذ لم يعد الضحك مجردا، صار الضحك ضحكا على الأغنياء، على اقوياء المجتمع، أصبح المشاهد يضحك ويسخر في آن معا، ولم يعد الضحك ضحكا على شارلي (أو الريحاني) إنما تعبير عن التفاعل معه لأنه استطاع عن هذا الطريق أن يوصل شيئا ما^(٢).

وقد عانى وتآلم كل منهما في علاقاته النسائية، إذ أصابت الراقصة (يانكي دادل جورلز) شابلن بمقتل في أعماق قلبه، كما أصابت الراقصة (بديعة مصابني) الريحاني بمقتل مشابه في

(١) السابق، ص ٢٢٦.

(٢) شارلي شابلن، ترجمة واعداد حمزة.. برقلاوي وحسن سامي اليوسف، الأهالي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٩ ص ١٢.

اغوار قلبه أيضا، وكانت بديعة مصابني هي المرأة الوحيدة التي تزوجها الريحاني في حياته، وإن كانت قد تعددت علاقاته النسائية، ولكنها تركزت بشكل اساسي في (لوسي دي فريزي) التي كان يعتبرها وش السعد، وقد أقام معها في فترات نجاحه الأولى، وأخيرا (فيكتورين) التي كان ينوى أن يتزوجها بعد أن انفصل عن بديعة مصابني، ولكن رحيله إلى العالم الآخر كان أسبق من زواجه الثاني الذي لم يتم، وإذا كان الريحاني قد تزوج مرة واحدة، فإن شابلن قد تزوج مرات ثلاث، وكانت رابعتهم (اونا أونيل) ابنة الكاتب المسرحي الأمريكي الشهير (يوجين أونيل).

وإذا كان الريحاني قد عانى طيلة حياته من المرأة التي كانت تشغله في كل أوقاته سواء كانت اثناء عمله أو بعد هذا العمل أو حتى اثناء نومه، فقد كان شابلن على النقيض مؤمنا بقول بلزاك الذي كان يرى أن ليلة حب تمثل تضحية بصفحة في رواية.. إذ لم تكن المرأة تثير شابلن إلا حين يقضى وقته بين فيلمين، أي في أوقات فراغه، حيث لم تكن تثيره المرأة اثناء العمل على الاطلاق، وهو بذلك يؤكد مقولة (ايتش جي ويلز) مياتي وقت خلال النهار بعد أن امضينا فترة ما قبل الظهر في كتابة بعض الصفحات، وفترة بعد الظهر في الرد على الرسائل، ولم يعد لدينا ما نفعله، عندئذ تحل ساعة الفجر.. هذه الساعة هي ساعة الحب^(١).

(١) شابلن، قصة حياته، ص ٢٢٠.

ورغم موقف شابلن من المرأة، إلا أنه قد تزوج مرات أربع، الأولى من الممثلة (ميلدر دهاريس) التي كانت تعمل لدى شركة افلام (بارامونت)، وقد كانت هي التاسعة عشر، وكان هو هي التاسعة والعشرين من عمره، وقد أحس شابلن يوم تزوجها باضطراب هي مشاعره، كما تولد لديه الانطباع، بأنه متورط في مصادقة بلهاء، وبأن كل ذلك عديم الفائدة والنفع، ورغم هذا انجبت له طفلا لم يعيش أكثر من ثلاثة أيام.

وقد انفصل عنها نفسيا، وبعدها تم الطلاق وديا، بعد أن اتفقا على أن يكون السبب المعلن هو قساوة ذهنية^(١) ثم تزوج شابلن للمرة الثانية أثناء تصوير فيلمه (الهجوم على الذهب)، ولم يكتب تفصيلا عن هذا الزواج، بسبب انجابه ولدين من زوجته تلك، وهو زواج استمر عامين.

وكان زواجه الثالث من الممثلة (بوليت جودارد) وقد انفصل عنها أيضا بعد سنوات قليلة من الزواج محتفظا بصداقتها.

وكان زواج شابلن الأخير من الممثلة (أونا أونيل) ابنه (يوجين أونيل).. كانت هي السابعة عشر من عمرها، وكان شابلن هي الثانية والخمسين من عمره، وقد كان زواجا سعيدا استمر حتى رحيله عن العالم بعد أن أنجب منها ثمانية أولاد.

ويحكى شابلن في مذكراته عن الزواج فيقول، أنه كان يعمل فيلم (مسيو فردي) الذي أخذ فكرته عن (أورسون ويلز)، إذ عرض

(١) قارن: شابلن، قصة حياتي، ص ٣١٢ وما بعدها.

الأخير عليه أن يقوم ببطولة فيلم مأساوى عن القاتل الفرنسى الشهير آنذاك (لاندرو)، ولكن بعد يومين اتصل شابلىن بأورسن ويلز، بعد أن قرر صناعة فيلم كوميدى عن المجرم نفسه، وفى مقابل تحويله لفكرة ويلز، اعطاء خمسة آلاف دولار.

وإثناء كتابته للفيلم اتصلت به (مينا والاس) مديرة أحد المسارح فى هوليوود لتخبره بأن لديها فتاة تصلح لدور (بريدجت)، الشخصية الرئيسية فى فيلمه (الظل والجوهر)، الذى كان يعمل فيه قبل أن يمرض عليه (ويلز) فكرة القاتل الفرنسى، ولأنه كان يتعرض لمشاكل مع فيلم (مسيو فردى)، اعتبر رسالة الانسة (والاس) فألا حسنا يدفعه لاعادة النظر فى الفيلم الذى كان يعمل عليه، وكانت هذه الممثلة الجديدة هى (أونا أونيل)، وقد رتبت (والاس) لقاء بينهما فى منزلها على العشاء.. ورغم أن الدور كان يتطلب شخصا شديد التعقيد، وممثلة أكبر سنا وأكثر خبرة، إلا أنه وقع العقد مع الممثلة ذات السبعة عشر ربيعا، التى تزوجها فور انتهائه من تصوير الفيلم.

وبسبب نجاح كل من الريحانى وشابلىن، وبسبب غيرة وحقد صفار النفوس والقامة، كاد الريحانى يقتل، وكاد شابلىن يقضى عمره فى السجن، وإن كان قد طرد من أميركا.. وفى عام ١٩٢٠ كان نجيب الريحانى يعمل بفرقة على مسرح الاجبسيانه، ولكنه ألف فرقة ثانية بعد اتصال عزيز عيد به، واستاجر مسرح كازينو دى بار بشارع عماد الدين، واختار نجيب الريحانى وعزيز عيد

أويريت العشرة الطيبة من تمصير محمد تيمور المقتبسة عن (ذى اللحية الزرقاء) الفرنسية، ووضع بديع خيرى كلمات الحانها، ولحنها السيد درويش وأخرجها عزيز عيد، نجحت العشرة الطيبة، ولكن الحماد كما يقول بديع خيرى . استكثرو أن يكون مسرحان للريحاني ناجحان، فاصطادوا فى الماء العكر، وادعوا أن أويريت العشرة الطيبة تؤكد على سوء تعامل الأتراك للمصريين، وأن الريحاني قد حصل على مبالغ كبيرة من الانجليز لانتاج هذا العمل، وأن العمل يناصر الاستعمار الانجليزى، ونجحت المؤامرة^(١).

ويتحدث الريحاني عن هذه المؤامرة فيقول «فى الساعة الحادية عشرة من مساء إحدى الليالى، جئنى الأستاذ مصطفى أمين (...) إلى منزلى يلث من التعب ويقول انج بنفسك يا نجيب، فإنك الليلة مقتول لا محالة، كيف؟ وببىد من؟ ومن الذى يفكر فى اعدامى؟ قال هم مواطنوك المصريون، هذا فظيع، وراح الزميل مصطفى يقص ما حدث، قال أننى أت من الأزهر الشريف، حيث عقد اجتماع حافل تبودلت فيه الخطب الحماسية، وقد وقف شخص من خصومك على المنبر (...) سعم أذهان المستمعين بأكاذيبه، مدعيا أنك (دسيمة انجليزية) وأن السلطة العسكرية قد امدتك بالمال لتلهى الشعب برواياتك عن المطالبة بأمانيه الغالية، ولما كانت الجماهير فى أوقات الثورات تتساق بلا روية، فقد هتف الناس ضدك وصمموا على قتلك^(٢)».

(١) قارن بديع خيرى: مذكرات بديع خيرى، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦، ص ٢٧.

(٢) الريحاني، مصدر سابق، ص ١١٥ وما بعدها.

وهنا هجر الريحاني وصديقه لوسى فرناى المنزل إلى فندق هليوبوليس بالاس بمصر الجديدة، وبقي به عدة أيام، ولكنه كان يذهب إلى المسرح كل صباح للاجتماع بالممثلين، فى الوقت الذى كانت فيه المسارح مغلقة بأمر السلطات، وبالطبع اغلقت أوبريت العشرة الطيبة، وخسر الريحاني خسائر مادية فادحة، وكادت رأسه تطير ويصبح فى عداد الموتى مبكرا، بسبب وشاية وحقد الضعفاء من الموتورين، الذين نجدهم فى كل عصر يقتلعون الزهور ويملاؤن الأرض خرابا .

وقد تعرض شابلن لمأساة شبيهة كاد أن يقضى بقية عمره مسجوناً، إذ كانت هناك فتاة تدعى (جوان بارى) تحاول ابتزازه أثناء فترة خطوبته من (أونا أونيل)، ولم يكن شابلن قد رأى هذه الفتاة منذ عامين، وكانت فى هذه المرة حامل فى شهرها الثالث.. كانت تحوم حول المكان الذى يسكن فيه شابلن وفقاً لخطة مرسومة من قبل الصحافة الأمريكية، وهنا اتصل مدير خدمه بالشرطة، وبعد ساعات قليلة مارست الصحافة الأمريكية هوايتها المعهودة وشهرت به ورجمته فى الوحل، كما ادعت عليه بأنه والد الطفل المنتظر، واتهمته بأنه أبلغ الشرطة لكى يتخلص منها بعد أن تركها مفلسة.. ولم تمر أيام قليلة إلا وكانت هذه الفتاة قد رفعت دعوى ضد شابلن ليعترف بأبوته للطفل الذى تحمله فى رحمها، وقد وقفت الصحافة مساندة أياها، مما كان له رد فعل شديد من قبل الأمريكان ضد شابلن، وفى الوقت نفسه أراد بعض السياسة توجيه ضربة شديدة له، إذ مع ولادة (جوان بارى) لطفلها، بدأت الحكومة

الفيدرالية تحقيقها مستجوبة إياها، بنية اتهام شابلن في محاولة لإثبات مخالفته للقانون، من أجل نسف حظوته السياسية، إذ يقر القانون بأنه إذا اجتاز رجل حدود ولاية أخرى مع زوجته المطلقة، وأقام معها علاقة جنسية، يكون قد خالف قانون (مان)، ويخاطر بالتعرض للسجن، وهو قانون كان قد جرى التصويت عليه بهدف منع انتقال نساء من ولاية إلى أخرى للدعارة.. ومن خلال هذه الحيلة القانونية، وجهت الحكومة الفيدرالية الاتهام إلى شابلن وقد استمرت محاكمته عدة أيام بحجة أن الأمر يتعلق بقضية فيدرالية، رغم أن فحوصات الدم لم تثبت أبوته للطفل، وقد صدر حكم القضاء في القضية رقم (٢٣٧٠٦٨) للمحكمة الجزئية بـ (لوس انجلوس) بأن شارلي شابلن غير مذنب، بعد أن كان متوقفا حصوله على عشرين سنة سجن^(١). ورغم صدور الحكم بتبرئة شابلن، إلا أن الأمر لم ينته عند ذلك، إذ تمكن محام آخر - مدفوعا من الصحافة - عن طريق خدعة قانونية، إن يثير للمرة الثانية قضية اثبات البتوة، وكانت النتيجة هذه المرة أن صدر حكم نفقة ضد شابلن في مدينة كاليفورنيا، وقد استدعته لجنة النشاط المناهض لأميركا في واشنطن للمثول أمامها، كما مارست جماعات الضغط سطوتها لمنع افلامه من صالات السينما، وطالبت الصحافة بطرده من البلاد، وقبل أن يغادر أميركا، اقيمت له في مصلحة الهجرة شبه محاكمة، واثناء سفره على الباخرة جاءت رسالة عن طريق

(١) قارئ شابلن، قصة حياتي، ص ٣٩٢، وما بعدها.

الراديو يطلبون منه أن يمثل أمام لجنة تحقيق تابعة لمصلحة الهجرة، للرد على اتهامات سياسية وأخلاقية، وحين وصل إلى لندن ارسل زوجته إلى أمريكا لكي تجمع ثروته من البنوك ومن خزائنها، وحين عادت تخلت عن جنسيتها الأمريكية، وعاشت معه في سويسرا مع أولادهما الثمانية.

ورغم ما حققه شابلن والريخاني من شهرة، إلا أنهما كانا يريا فيها ضريا من الجنون والزيف، وقد توصل شابلن إلى هذه الحقيقة مبكرا، حين كان يستقل القطار إلى شيكاغو، وقد اصطفت جمهرة من البشر يستقبلونه دون أن يعرف، وكان تعليقه على ذلك، «لم اتفك أفكر بأن العالم صار مجنونا، فإذا ما كانت بضع كوميديات هزلية بائسة تتسبب بهذا القدر من الحماس، أليس ثمة شيء زائف في الشهرة، كنت قد فكرت دائما بأنى أحب أن أحظى بالشعبية، والآن وقد حصلت عليها عبر مفارقة غريبة، كنت أحس بالعزلة وينفسي فريسة لشعور رازح بالوحدة»^(١).

«لم يكن شعورهما بالزيف، إلا لأنهما كانا يسميان إلى عمق الإنسان في افراحه واطراحة دون زيف أو إدعاء، حتى ملأ الدنيا فرحا ومرحا وتسليية وتعزية»^(٢) كما كان طه حسين يقول في وداع الريخاني على صفحات جريدة الاهرام بعد رحيله، فقد رحل الريخاني عام ١٩٤٩ بعد أن بنى قصرا كبيرا لم يستطع أن يدخله ليتزوج فيه، وبعد هذا الرحيل الأساوي بأربعة أعوام، خرج شابلن

(١) شابلن، قصة حياته، ص ١٦٧.

من أمريكا محزونا وقد استقر في سويسرا بعد أن اشترى فيلا في (كورسير سوفيف) عاش فيها بقية عمره في هدوء، بعيدا عن ضجيج استوديوهات هوليوود حتى رحل عام ١٩٧٧.

نجيب الريحاني.....
وحي باب الشعرية

بدأ الريحاني مذكراته من بداية وصوله إلى بين السادسة، ولكن العنتيلي . الناقد الفني بجريدة المصري والذي عاش قريبا منه وعاصر نجوميته وهي هي أوجها . يصف لحظة القذف إلى الوجود هذه . كما يحلو للوجوديين، وخاصة هيدجر، تسميتها بدلا من لحظة الميلاد! . إذ كان إياس تاجر الخيول يمدو إلى منزله، وقد تفصد منه العرق يجفقه بمنديله، وإذا بلغ بيته الصغير الذي يقع في باب الشعرية، يسأل عن حال زوجته التي تعاني آلام الوضع، فيجاب إلى سؤاله، مبروك جالك ولد، وهنا تسقط دموع الرجل المكود ضارعا إلى السماء وطالبا منها أن تشفى لطيفة زوجته أم ولده حديث العهد نجيب^(١) .

كانت السمة الأساسية في طفولة نجيب وصباه وحتى رحيله الأبدى، هي سمته وعزوفه عن اللعب مع أقرانه، ولكنه كان على

(١) قارن العنتيلي، مصدر سابق ص ١٦ وما بعدها .

التقيض يصبح مشاركا متحمسا حين يستظرف نكتة أو تستهويه قصة أو حادثة^(١).

كان تأثير حي باب الشعرية، وعلى الأخص حارة مصطفى التي يقطن بها، تأثيرا كبيرا على نجيب، إذ تشربت نفسه بهذه الشعبية وظلت تلازمه حتى النهاية رغم التحاقه بمدرسة الفرير الفرنسية فيما بعد، وفي مدرسة الفرير هذه، تعرف الريحاني على المنزج وأخيه، وقام بأداء الأدوار في الحفلات المدرسية.

كان لنجيب أخ يدعى توفيق يكبره، وكان له يوسف وجورج بصفرانه....

وقد اختلفت المصادر التي تؤكد على أصول هذه العائلة، فمنها من ينسب هذه الأصول إلى لبنان، ومنها من ينسبها إلى العراق، وإن كنت أميل إلى تأكيد نسب هذه الأسرة، متفقا مع العنتيلي، إلى الأصول العراقية، إذ أنها الأقرب إلى الاحتمال من أن تكون الأصول لبنانية، حيث ملامح الريحاني التي تميل إلى الصلابة وقوة التحمل والعناد... ولم يبد الريحاني رأيا في هذه القضية... وأيا كان الأصل، فالريحاني الذي عرفناه، عرفناه مصريا أصيلا لحما ودما، ابن نكتة من حي باب الشعرية، مصري صميم، ولد وعاش وتربى وأعطى عمره وقته لها، حتى أصبحت مصريته ووطنيته وخفة دمه المصرية تمتد إلى أعماق جذور القرية المصرية.

(١) قارن السابق ص ٦٩ وما بعدها.

وقد مات الـياس أبيه اثر أزمة مالية لحقت به، حين كان نجيب في الخامسة عشرة من عمره، وكان على نجيب أن يتحمل المسئولية بعد رحيل والده، ذلك أن توفيق أخاه الأكبر قد استغفره اللهو ونفض المسئولية عن كاهله...

وهذا الامتحان القاس هو ما تسبب في ازكاء جذوة الرجولة عنده ورسبت في أعماقه بذور الانسانية والرحمة والعطف الكبيرة^(١).

لقد غادر نجيب مدرسة الفرير بالخرنفش بعد أن تزود بما يكفيه من تعاليم اللغة الفرنسية وآداب اللغة العربية والشعر والشعراء، وكان لأستاذه بالمدرسة الشيخ بحر دور كبير في تشجيعه على الإلقاء وتمثيل بعض الأدوار.

(١) السابق، ص ٢٨.

البداية...

الضياع والاحتراف

لم يكن نجيب الريحاني في البداية يميل إلى الكوميديا، بل كما يقول «كانت كل هوايتي منصبة على الدرام وحده»^(١) وهو يتناول لفظ الدرام باعتباره مرادفاً للتراجيديا أو المأساة، مع أن التفسير العلمى للكلمة هو الفعل الذى يحوى الكوميديا والمأساة في آن معاً^(٢).

وعلى أثر رحيل والده وانتهائه من دراسة الثانوية، عين نجيب الريحاني موظفاً في البنك الزراعى بمدينة القاهرة، وبه تعرف على عزيز عيد الذى كان زميلاً له يعمل بالبنك موظفاً، وقد عمل الاثنان سوياً كوميبارس على الاوبرا مع أحد الفرق الفرنسية، وعلى

(١) نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص ٢٢.

(٢) لقد لاحظت في هذه الفترة عدم دقة استخدام المصطلحات الفنية في الصحافة، فهم يطلقون كلمة رواية على العرض المسرحى، ويستخدمون مصطلح دراما باعتباره مرادفاً لكلمة تراجيديا، كما يستخدمون كلمة مرسع بدلاً عن مسرح، ويطلقون على العرض الكوميدي رواية مضحكة، ويستخدمون لفظ كوميك، بمعنى التمثيل بالإشارة إلى النغمات الموسيقية

مسرح الاوبرا شاهد نجيب الريحاني وعزيز عيد «سيلفان - مونسيلى - كوكلان - لوسيان جيتري - سارة برنار»^(١).

مما كان لهم أثر كبير فى حياتهما فيما بعد، وحين فصلا من البنك بسبب التمثيل وتغيبهما الدائم عن العمل، التحقا بفرقة عكاشة، «وكانا يقدمان فاصلا غنائيا لإضحاك المتفرجين وكان نجيب أو عزيز يمسك كل منهما بمقشة ويلبس طرطورا ويخرج لسانه ويهز جسده (...)» مما أثار سخط عزيز ونجيب^(٢) فقررا التخلي عن هذا اللون، وكان لهما ما أرادا، اذا استبدلاه بتقديم فاصل فكاهى مقتبس أو مترجم من الكوميديات الفرنسية، وكانا يقومان بهذه المهمة سويا، وبالفعل نجحا فى ذلك مما أغراهما فى الاستقلال وتكوين فرقة من هواة التمثيل، كان من بينها أيمن عطا الله وحسن فايق وروزاليوسف وأمين صدقى^(٣).

وأثناء عمل عزيز ونجيب، وضع الأول يده على مواهب الثانى ووجهه إليها، إذ اكتشف عزيز عيد أن موهبة الريحاني تكمن فى تمثيل الأدوار الكوميديّة، وليست الأدوار التراجيدية، وساعده على المضى فى هذا الاتجاه رغم رهض الريحاني لذلك.

وقد اختلف الاثنان فافصلا، إذ كان عزيز عيد يرى ضرورة الالتزام الحرفى بتقديم الأعمال الفرنسية حين نقلها إلى العربية،

(١) العنيلي، مصدر سابق، ص ٤٢.

(٢) السابق، ص ٤٤.

(٣) هارن السابق ص ٤٤ - ٤٥.

حتى لا يلجأ إلى المساس بإحداث تغييرات تضر بالعمل الفني من منطلق الأمانة الفنية، وكان الريحاني على النقيض يرى أن التغيير ضروري، لأن هناك اختلاف بين البيئة الأوربية (الأصل) وبين البيئة المصرية (البيئة التي ينقل إليها العمل) حتى يتم تجاوب الجمهور مع ما يقدم.

وبذلك كان الريحاني يرى ضرورة التمسير لكي يفهم الجمهور المصري ما يقدم إليه من أصول فرنسية^(١).

وقد شكل هذا الاختلاف وجهتي نظريهما ومنظورهما الفني، الذي شكل طريقتيها وحياتهما الفنية فيما بعد.

وإن كان الريحاني يدين بالكثير لعزیز عید، فقد تلقى لديه «تدريباته الفنية الوحيدة في حياته، إذ تعلم فن الاخراج المسرحي، وتعرف لديه على تكتيك الفارس الفرنسي، الذي قدر له أن يكون ذا الأثر الأكبر على أغلب مسرحياته»^(٢).

بعد انفصال الريحاني عن عزیز عید أصبح مكان تواجدة قهوة الفن أمام مسرح اسكندر فرج. وفي القهوة قابل أمين عطا الله الذي عرض عليه أن يسافر معه إلى الأسكندرية، لأن اخاء سليم عطا الله قد ألف فرقة مسرحية هناك، وعرض عليه أربعة جنيهاً شهرياً، وكان المبلغ أول مرتب له قيمة يحصل عليه من التمثيل.

(١) قارن السابق، ص ٥١ وما بعدها.

(٢) د. إيلي أبوسيف: نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢، ص ٢٦.

وبالفعل استند إليه دور شارلمان في مسرحية (شارلمان الأكبر) وحقق الريحاني في هذا الدور نجاحا كبيرا فاق نجاح سليم عطا الله في دور البطولة، ونال المديح من الجميع، ولهذا السبب دعاه في اليوم التالي مدير الفرقة سليم عطا الله قائلا له «أنا متأسف جدا يا نجيب أهتدي لأن الفرقة استغفنت عنك» وكان هذا ضريبة نجاحه في تمثيل الدور، فعاد أدراجه ليجلس على قهوة الفن ثانياً، وحين طالت أيام العطلة عثر في عام ١٩٩٠ على وظيفة في شركة السكر بنجع حمادى، ولكنه فصل منها بعد سبعة أشهر، وكان ذلك على أثر فضيحة مع إحدى جاراته - وهي الحادثة التي يذكرها نجيب الريحاني بشجاعة في مذكراته^(١) - فعاد أدراجه إلى قهوة الفن بالقاهرة، وفي القاهرة لم يجد مكانا ينام فيه حتى التقى بمحمود صادق في ظروف مشابهة لظروفه، وبعد أيام من نومهما في الشارع، جاء الفرج، بعد أن كلف صاحب مكتبة المعارف محمود صادق، أن يعرب عن الفرنسية أجزاء بوليسية من رواية «نقولا كارتير» في مقابل مئة وعشرين قرشا عن كل جزء، وقام محمود صادق ونجيب الريحاني بهذا العمل سويا، حتى استطاعا أن يدبرا أمورهما، وبمسكن سويا في حجرة بأحد الفنادق أعلى المكتبة، نظير خمسة قروش يوميا. وبعدها التحق الريحاني بفرقة الشيخ أحمد الشامى مترجما عن الفرنسية وممثلا نظير أربعة جنيهات شهريا...

(١) قانون نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص ٢٠ وما بعدها.

ولهذه الفرقة ترجم الريحاني الابن الخارق للطبيعة، عشرون يوما في السجن، ثم جاءه خطاب من شركة السكر تدعوه للعودة لاستئناف العمل بنجع حمادى، فعاد ثانية للشركة يعمل بها لمدة عامين، وكان راتبه قد زاد إلى اثنى عشر جنيها في الشهر... وفي هذه الأثناء أرسل له عزيز عيد خطابا يخبره فيه، بأن جورج أبيض قد عاد من أوروبا.. وينوى تأليف فرقة مسرحية... ولكن الريحاني لم يعر الأمر اهتماما، لأنه قد وعد أمه بالاستمرار في عمله بالشركة، ولكنه فصل منها عام ١٩١٤، فعاد إلى القاهرة، وبعد فترة وجيزة انضم إلى فرقة جورج أبيض، التي انضمت إلى فرقة سلامة حجازى، وأصبحت (فرقة أبيض وحجازى) وكانت الفرقة تضم روزا اليوسف وسرينا إبراهيم ونظلى مزراحى وعمر وصفى ومحمود رحى وهزاد سليم وعبد العزيز خليل وعبد المجيد شكرى والشيخ حامد المغربي، وقد لعب الريحاني في الفرقة دورا صغيرا أمام جورج أبيض، وهو دور فرانسوا جوزيف ملك التمساح في مسرحية (صلاح الدين الأيوبي)... وقبل صعود الريحاني على المسرح، قام بنفسه بعمل ماكياج للدور، وإذا ما صعد على المسرح وراء جورج أبيض وهو يمثل دور قلب الأسد، حتى فوجئ بمظهره فتبخرت حماسته وظل يضحك، ويضحك الجمهور معه وانتهت اللية برفض نجيب الريحاني من الفرقة، بحجة أنه لن يفلح في التمثيل أبدا، ولن يكون في يوم من الأيام ممثلا حتى ولو كان ثانويا^(١).

(١) قارن ص ٥١ وما بعدها.

وبعد فترة من خروج نجيب الريحاني من فرقة أبيض وحجازي، انسحب بعض الممثلين من الفرقة احتجاجا على بعض المديرين، منهم عزيز عيد وروزا اليوسف وأمين عطا الله مع أمين صدقي، واستيفان روستي، وحسن فايق وعبد اللطيف جمجوم وآخرين، وقرروا أن يؤلفوا فرقة مسرحية، وجعلوا من مقهى متروبول مكانا يأوون إليه، ومن مسرح برنتانيا القديم مكانا يقدمون عليه أعمالهم المسرحية تحت اسم (فرقة الكوميدي العربي) وكانت أول أعمالهم (خلى بالك من أميلي) ترجمها أمين صدقي، ثم انتقلت الفرقة إلى تياترو الشانزليزيه بشارع الفجالة وعلى هذا المسرح قدمت الفرقة مسرحيات.. عندك حاجة تبلغ عنها، ضربة مقرعة، الابن الخارق للطبيعة، والمهرج بلفجور، وقد انضمت إلى الفرقة منيرة المهدي ونجحت نجاحا كبيرا، ولكن منيرة المهدي انسحبت بعد فترة، واخفقت الفرقة بانسحابها.

ثم عقدت الفرقة عقدا مع فرقة أخوان عكاشة، على أن تمثل كل فرقة يوما بالتناوب على مسرح دار التمثيل العربي بشارع الباب البحري لحديقة الأزليكية، ولكن الحال لم يدم طويلا حتى عادت الفرقة إلى مقرها بمسرح برنتانيا مرة أخرى، وهي هذه الفترة حقق نجيب الريحاني نجاحا كبيرا كممثل في هذه الفرقة، وحين رفض عزيز عيد مطلبه بوضع اسمه على الأفيشات، انفصل نجيب الريحاني عنه، وكان ذلك في يونيو من عام ١٩١٦.... وبعد شهر ونصف من انفصاله عن الفرقة، التقى الريحاني مع استيفان روستي الذي كان يعمل في كباريه الآبيه دي روز (حاليا كازينو شهر

زاد بشارع الأنفي) حيث كان يؤدي حركات هزلية خلف شاشة بيضاء (خيال الظل)، وقد عمل الريحاني معه خلف الشاشة كخادم بربري متقاضيا أربعين قرشا يوميا .

الكوميديا الهزلية... بداية الطريق

قبل ان ننتقل للحديث عن المرحلة الكشفية (نسبة إلى شخصية كشكش بك)، يجدر بنا أن نتحدث عن أصول المسرح الهزلى فى الفصل المضحك، والكوميديا الإرتجالية التى انتقى منها الريحانى مصادره وكونت شخصيته منذ بداياته، حين عمل مع زميله بالبنك عزيز عيد كوميازس على مسرح الاوبرا، ثم حين عملا سويا أيضا بفرقة عكاشة يقدمان فاصلا غنائيا لاضحاك المتفرجين، ثم تخليهما عن هذا الفاصل المضحك بفاصل فكاهى مقتبس من الكوميديا الفرنسية حتى استقلا وكونا فرقة مسرحية... ثم انفصال الريحانى عن عزيز عيد بسبب التزام الأخير الحرفى بما يقتبسه، ومحاولة الريحانى لزج الموضوعات الفرنسية فى التربة المصرية، مروراً بفرقة سليم عطا الله، وفرقة الشيخ أحمد الشامى، ثم فرقة جورج أبيض، وفصله أو انفصاله منها أو عنها، حتى التقى ب استيفان روستى، لبدأ عمله معه خادماً خلف شاشة بيضاء، ولينتقل بعدها إلى ابتداء شخصية

كشكش بك، وقد تطور هذا عند الريحاني من تقديم فصل مقتبس أو مترجم إلى تقديم مسرحية كاملة من ثلاثة فصول.

ان بداية عمل الريحاني في اطار الفصل الواحد المضحك، هي بداية استمدت وجودها من الارتجاليات الكوميديّة التي انتشرت في أوائل هذا القرن على المقاهي وفي الحفلات العامة والافراح، وما كان يقدم من ارتجاليات مضحكة بين الفصول في المسرح الغنائي، وهو فن بسيط ليست له قيمة فنية أو ادبية كبيرة.

ويرجع دكتور علي الراعي هذه الارتجاليات إلى مسرح يعقوب صنوع الذي كان يستجيب للتغيرات الفورية، حين يتداخل الجمهور في الحدث الدرامي... ولم يستمر مسرح صنوع في تقديم هذا النوع من المسرح أكثر من عامين (أغلق مسرحه في ١٨٧٢) ولكنه ترك أثرا كبيرا، كما يرى د. علي الراعي، في إمكانية قيام مسرح في مصر تدريجيا وأداء، كما مهد الطريق أمام فناني الارتجال من أمثال جورج دخول، وأحمد الفار، وأحمد بحبح، ومحمد كمال المصري، وسيد قشلة وغيرهم من الفنانين من أمثال، علي الكسار وأمين صدقي، وبديع خيرى (في كتاباتهما) وبالطبع نجيب الريحاني... فلقد ولدت المسرحية المرتجلة، في بلادنا وأصبحت عناصرها الرئيسية... نصا مكتوبا قابلا للتغيير حسب الاحوال وممثلين يؤدون هذا النص على خشبة، وهم مهياون نفسيا لتقبل أن تغيير طارئ عليه، ومؤتف يخبئ مرتين ويظهر مرة، ويخبئ في المرة الأولى وراء كلمات نصه الاصلى ويخبئ للمرة الثانية في

الكواليس يلقي الممثلين ردودهم على هجمات المتفرجين على النص، فيجربى إذ ذاك نوع طريف من التأليف، وهو التأليف الفورى، ثم جمهور لا يؤمن قط بأن دوره مجرد الاستمتاع السلبى بما يجربى أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج اليقظ الذكى يتابع وينفذ ويحكم... ويتتابع ظهور صنوع على المسرح يلقي الفكاهات على جمهوره المتشوق، ولد أيضا فى مسرحنا، تقليد الفاصل الفكاهى الذى يتوسط أو يعقب العرض المسرحى الرئيسى^(١).

وقد كان هذا النوع من المسرح بمثابة حقل تجارب أكسبت نجيب الريحانى مهاراته الأولى فى مجال المسرح، وأكسبها هو تطويرا، حتى سيطرت على الحياة الفنية والانتاج المسرحى عامة كمرآة كاريكاتورية للأحداث الوطنية، تعكسها وتعلق عليها بمنطقها الساخر، حتى أصبحت جزء لا يتجزأ من تاريخ المسرح الهزلى، وفى نضوجه المسرح الكوميدي المصرى، إذ كان الريحانى فى تطوره يحمل معه - كما يؤكد د. على الراعى - عنصرين أساسيين: «الكوميديا الشعبية كما عرفها من إرث الكوميديا المرتجلة، وكوميديا الفصل المضحك، والكوميديا الأوربية التى استطاع أن يحصل على بعض من نماذجها المتفاوتة الحظ من الجودة عن طريق معرفته بالفرنسية، مضافا إلى هذا كله، أثر من الف ليلة وليلة والأدب الشعبى عامة، حملته إليه بديع خيري، شريكه فى

(١) د. على الراعى: مسرح الشعب، دار شرقيات ١٩٩٣، ص ٣٠.

التمصير الخلاق وبين هذين القطبين الكبيرين (....) ظل هن
الريحاني السابق يتأرجح حتى استطاع في أوائل الثلاثينيات أن
يثبت في مجال الكوميديا الانتقادية المعصرة عن أصول فرنسية^(١).

(١) السابق، ص ٢٢٩ - ٣٠٠.

میلاد کشکش بک

بمقابلة الريحاني لصديقه ستيفان روستي في يونيو من عام ١٩١٦، تبدأ مرحلة جديدة من مراحل حياة نجيب الريحاني الفنية، يودع بها بداياته الأولى، وتنقله، ثم فصله من عمل إلى آخر، ومن فرقة إلى أخرى، تنقله ما بين عمله بالبنك الزراعي وشركة السكر، وما بين عمله كومبارس على مسرح الأوبرا مع عزيز عيد، ثم عمله في فرقة الأخير، بعد أن انفصل من التبع الذي كان يعمل به، ثم انضمام الريحاني إلى فرقة سليم عطا الله بالأسكندرية، وبعد فصله انضم إلى فرقة الشيخ أحمد الشامي، ثم عودته لشركة السكر ينجح حمادي ثانية، وفصله منها مرة أخرى، ثم التحاقه بفرقة أبيض وحجازي، وبعد أن طرد منها، عمل مع فرقة الكوميدي العربي، وخرج منها بسبب خلافه للمرة الثانية مع عزيز عيد.. حتى قابل ستيفان روستي ليبدأ معه مرحلة جديدة في كباره الأبيه دي روز، فقد كان ستيفان روستي يظهر خلف ستارة بيضاء يؤدي خلفها حركات هزلية، وتوسط ستيفان روستي لنجيب الريحاني لدى صاحب الكباريه الخواجة روزاتي Rosati، وبالفعل قبل عمل

الريحاني في دور خادم بريزى، وبعد ذلك بدأ استيفان والريحاني يمثلان مسرحيات ذات الفصل الواحد باللغة الفرنسية والعربية، عمادها شخصان، بالإضافة إلى شخصيات نسائية تقوم بالرقص والاستعراض... ثم ظهرت شخصية كشكش بك في هذا الاستعراض Franco - Arab. من المسرحيات ذات الفصل الواحد، وكانت كوميديات الفرانكو آراب هي إحدى وسائل المسرح للتسلية في تلك الفترة، فقد كان جمهور الملاهي في بادئ الأمر من الأوروبيين الأثرياء، ولم يلبث أن انضم اليهم محدثو الثراء من المصريين الذين بنوا ثرواتهم خلال الحرب، وأخذوا يقلدون الأوروبيين المقيمين في مصر، كما انضم إلى هذه الفئات عمد القرى - أمثال كشكش بك - بعد أن ارتفعت أسعار القطن خلال الحرب^(١) .

ويحكى نجيب الريحاني عن كيف تولدت شخصية كشكش بك، حيث كان مستلقيا على فراشه في إحدى الليالي، مستعرضا ما مر به من تجارب، فإذا به يجد مواضيع تعبر تعبيرا صادقا عن هذا العالم، فأيقظ في فجر هذه الليلة أخاه الأصغر - كما يقول الريحاني - وكان لي خير عون وساعد، ورحبت أُملى عليه هيكل الموضوع الذي صممت على إخراجه، وكان عبارة عن أن عمدة من الريف وفد إلى مصر يحمل الكثير من المال، فالتف حوله فريق من الحسان أضعن ماله وتركته على الحديدية، فعاد إلى قريته بعض

(١) د. ليلى أبوسيف، مصدر سابق، ص ٤٥.

بنان الندم، ويقسم أغلظ الإيمان، أن يتوب إلى رشده وألا يعود إلى ارتكاب ما فعل^(١) .

ولكن د. علي الراعي يرجع شخصية كشكش بك إلى مصادر أخرى مختلفة عن تلك التي ذكرها نجيب الريحاني، حيث يرجعها إلى الفنان عبدالقادر سليمان، الذي قدمها في مقهى شيبان بالإسكندرية عام ١٩١١، "عمدة مولع بالنساء"، يتحرق شوقا إلى الزواج من حسناء من البندر، ويجري بينه وبين خادمه حوار من النوع الذي أصبح فيما بعد مألوفا بين عمدة كفر البلاص وتابعه زعرب^(٢) ثم يشير إلى مصدر آخر يرجعه إلى الكاتب إبراهيم رمزي في مسرحية «دخول الحمام مش زى خروجه» التي كتبها عام ١٩١٥، أي قبل ظهور كشكش بك بعام واحد^(٣)، وفيها تركز الأحداث على عمدة يدخل أحد الحمامات العامة فتحدث له مغامرة لم يكن ينتظرها^(٤) .

وأيا كان الموقف، فقد تقدم الريحاني إلى إدارة الكازينو يطلب فيه القيام بتجربة جديدة يمزج فيها الرقص بالتمثيل بالفناء مع استخدام حوار عربي - فرنسي - إنجليزي في خليط يراعى فيه أن يكون الترفيه هو الأساس مع خليط رفيع من القصة المسرحية

(١) نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص ٧٤.

(٢) د. علي الراعي، مصدر سابق، ص ٢٩٧.

(٣) السابق، ص ٢٩٨.

يتمثل في شخصية العمدة كشكش بك، عمدة كفر البلاص، وما يجري له من استغلال واستغلال على أيدي وسيقان الفاتكات من الراقصات اللواتي كن يعلن الكازينو^(١).

وبالفعل وافق الخواجة روزاتي، وقدم الريحاني أول أعماله عن كشكش بك بعنوان "تعليلى يا بطة" في أول يوليو من عام ١٩١٦، ونجحت التجربة نجاحا كبيرا جعل في الإمكان تثبيت شخصية عمدة كفر البلاص بمزيد من المغامرات الراقصة الموسيقية، ومما جعل هذا العمدة البداية الواضحة للكوميديا الشعبية كما شكلها نجيب الريحاني^(٢).

وقد استغرق عرض "تعاليلى يا بطة" عشرين دقيقة، وزاد مرتبه بعدها عشرين قرشا، وبعد أسبوع كتب الريحاني مسرحية عن كشكش بك عمدة كفر البلاص، وأضاف إليه زعرب (شيخ الفخر) فزاد الإقبال عليه من المشاهدين، كما زاد دخله بمعدل ٥% من الدخل نظير التأليف والإخراج، وكتب العمل الثالث بعنوان (بكرة فى المشمش) وتضاعف إيراد الملهى، وأدرك الخواجة روزاتي أن الريحاني بمثابة الدجاجة التى تبيض ذهبا، وهنا ضم الريحاني إليه أمين صدقى (كاتباً)، وقد كان نجيب الريحاني يشارك أمين صدقى فى اقتباسه من الفرنسية خاصة من لايبش LABICHE

(١) السابق، ص ٢٩٧.

(٢) السابق، ص ٢٩٧.

وهيدو FEYDEAU وقدموا سويا خليك ثقيل، هز يا وز، إيدله جامد، وقد ارتفع مرتب الريحاني إلى ٢٧ جنيهها شهريا، وكان راتباً لم يصل إليه ممثل في ذلك الوقت^(١).

ثم بدأت الملامى الأخرى تهج نفس نهج ملهى الأبيه دى روز، فتكونت فرقة كازينو دى بار، وعلى رأسها عزيز عيد، ولكنها فشلت، إلى أن جاءت بمصطفى أمين وعلى الكسار، وبالفعل نجحت الفرقة حتى جعلت الملهى يمثل مكانة كبيرة فى شارع عماد الدين، وبدأ نجم الكسار يعلو مما جعل التافس مع الريحاني ممكناً، «إذ قد أحرز (عثمان) الكسار شعبية ضخمة، كما صادفت لوحاته الراقصة الاستعراضية الموسيقية إقبالا منقطع النظير، وبذلك استطاع على الكسار أن يجتذب إليه الجمهور لفترات طويلة، غير أن الريحاني كان أقدر على الفكاهة من الكسار، وأرحب خيالا، وتعد شخصية كشكش بك، أكثر أهمية من شخصية عثمان^(٢)».

ونتيجة لجو الدسائس ساءت الأحوال بين الريحاني وبين الخواجة روزاتى، مما اضطر الريحاني لترك ملهى أبيه دى روز، ملتحقا بمسرح الرينسانس (الذى يشغله محل شعلا الآن فى شارع فؤاد الأول)، وقد تعاقد الريحاني مع صاحب المسرح الخواجة ديموكنجس DEMOKONGES على أن يتقاضى مبلغا شهريا مئة وعشرين جنيها، أى بزيادة أكثر من تسعين جنيها على التعاقد الأول

(١) قارن نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص ٨٢.

(٢) د. لىلأ يوسف؛ مصدر سابق، ص ٦٧.

مع الخواجة روزاتي، الذي رفع دعوى ضد الريحاني مطالباً بشعوب من استخدامه لاسم كشكش بك، لكنه خسر القضية، مما جعل الريحاني يسجل اسم كشكش بك باسمه، باعتباره أول من ابتكر هذا الاسم، وقد أغلق الخواجة روزاتي ملهه بعد أن انتقل الريحاني بفرقة للعمل بمسرح الرينسانس، وهناك حقق نجاحاً كبيراً مضاعفاً، وكانت أول مسرحية له بعنوان (أبقى قابلي) لإغالة خصمه قبل صدور الحكم، ويقول الريحاني عن اسم هذه المسرحية، بأن هذه التسمية كانت بداية لاكتشاف جديد في عالم التمثيل، وهو مراعاة «التأويل» والتريقة، على الغير باستعمال اصطلاحات وأمثال يذهب الخصوم في تفسيرها مذاهب شتى، حتى صار قاعدة ودستوراً للفرق حين اختيار أسماء مسرحياتها.^(١) وبعد شهر قدم الريحاني مسرحية (كشكش بك في باريس) وبعدها قدم (وصية كشكش بك) حتى أصبح اسم كشكش بك يعرفه الجميع في مصر.

ونظراً لانتهاه تعاقد مسرح الرينسانس أنشأ الخواجة ديمو مسرحاً جديداً في شارع عماد الدين، أسماء الاجبسيانة، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها الريحاني على هذا المسرح هي (أم محمد)، التي أعدها مع أمين صدقي، ولكن الريحاني اختلف مع صاحب المسرح مسيو ديمو، لأن الأول قرر أن يوقف التمثيل بالمسرح يوماً حادداً على وفاة الشيخ سلامة حجازي في أكتوبر عام

(١) قارن نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص ٨٨ ، ٨٩.

١٩١٧، ولكن صاحب المسرح رفض، فانسحب الريحاني وحل محله حسين رياض، الذي التحق بالفرقة مؤخرًا، وانسحاب الريحاني اضطر صاحب المسرح إلى إغلاقه للتفاوض مع الريحاني من جديد، وقبل الريحاني شريطة أن يرفع الخواجة يده عن إدارة الفرقة، ويتركها للريحاني في مقابل أن يحصل الخواجة على ٣٠٪ من الإيراد يوميًا... ومن هنا بدأ تاريخ الريحاني في إدارة الفرقة، فاعاد مسرحية (حماتك تحبك) من تأليف أمين صدقي، وعلى أثرها مسرحية (حلق حوش)، ولكن الإيراد لم يزد بسبب إقبال الجمهور على الكسار في مسرح كازينودى بار المجاور له.. وبعد دراسة الريحاني لما يقدمه الكسار، وجد أن مسرح الأخير يعتمد بشكل أساسى على الاستعراضات وبعض المواقف الكوميديّة، فقام الريحاني بتقديم مسرحية استعراضية، وعلى الفور قدم مسرحية (حمار وحلاوة)، وهنا زاد الإقبال ثانية على مسرحه، وبسبب هذه المسرحية اختلف أمين صدقي مع الريحاني، إذ أراد الأول مقاسمة الثانی في الأرباح ولكن الريحاني رفض، فترك أمين صدقي الفرقة ليعمل مع الكسار، وحل محله بديع خيرى، الذى لازم الريحاني حتى وفاته، وقد وضع بديع خيرى أزجال المسرحية الحديثة (على كيكك)، ثم تعاقد الريحاني مع سيد درويش الذى كان يعمل مع فرقة جورج أبيض، ورفع راتبه من ثمانية عشر جنيهًا لدى أبيض، إلى أربعين جنيهًا، وقدم ثلاثتهم الريحاني وبديع خيرى وسيد درويش مسرحية (ولو) التى عرضت في ٨ يوليو عام ١٩١٩، لتبدأ مرحلة جديدة في تاريخ الريحاني.

**نجيب الريحانى - سيد درويش..
والمسرح الغنائى**

شهد عام ١٩١٧ يوما مشهودا في تاريخ الموسيقى العربية والمسرح الفناثي، حيث كانت القاهرة تشهد بزوغ نجم لامع، هو الشيخ سيد درويش، الذي عمل مع نجم كبير ذاعت شهرته هو الشيخ سلامة حجازي، والذي رحل في أكتوبر من العام نفسه، إذ قصد الشيخ سيد درويش إلى الشيخ سلامة حجازي، في أواخر أيامه، بعد أن كان قد استمع الشيخ سلامة له في الإسكندرية وشجعه على المضي في طريقه، وحين قدم الشيخ سلامة الشيخ سيد درويش في مسرحية «غانية الأندلس»، استقبله الجمهور بفتور، وكان ذلك نتيجة لما يتمتع به الشيخ سلامة حجازي من صورة ساحرة، ومكانة كبيرة في قلوب مستمعيه^(١). وقد خرج الشيخ سلامة حجازي على الجمهور لينهره قائلا: «استمعوا إلى

(١) قارن د. محمود أحمد الحفنى: سيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٩٨٥، ص ٨٧ وما بعدها

هذا الفتى... إنه فنان المستقبل^(١)، وعن هذا اليوم يروى زكى
 طليمات كيف استقبل الجمهور الشيخ سيد درويش، حيث يقول:
 «استقبل الجمهور سلامة حجازى عند ظهوره على المسرح بالنشيد
 المألوف، تصفيق منتظم يتخلله صفير غير منتظم، ثم دق على
 جدران الشرفة، ثم هتاف بحياة الشيخ، وجاءت فترات الاستراحة،
 ورفع ستار المسرح من جديد، وتقدم سلامة حجازى بين الهتاف
 والتصفيق يقدم ضيفه وابن بلده الإسكندرية الشيخ سيد درويش..
 وأخيرا ارتفع الصوت بالغناء، صوت سيد درويش... ولكن موضع
 الدهشة أن الجمهور - وأنا من الجمهور - لم نهتز ولم نطرب...
 وإذا أخذ الشيخ الصاعد يعيد مطلع الدور الذى يفنيه (ضيعت
 مستقبل حياتى) أخذ الجمهور يزوم ويتململ، وسرعان ما ارتفعت
 التعليقات تتابع، وأحنا مالنا، إذا كنت ضيعت مستقبل حياتك.. تبقى
 خيبة سبع رجلين^(٢).. ويرد زكى طليمات هذا إلى غوغائية
 التذوق، بسبب أحداث الحرب العالمية الأولى، ثم تطاحن الأنظمة
 السياسية وانقسام وجهات النظر وقيام جديد على انقاض قديم.

كان الشيخ سيد درويش يعمل مقرئا بالإسكندرية فى المحلات
 العامة والمقاهى، وكان يفنى وهو يعزف على العود... ثم جاءت
 لجورج أبيض فكرة إنتاج أول أوبريت مصرى، فكلف عبدالحميد

(١) عبدالحميد توفيق زكى: سيد درويش، دار المعارف ١٩٩٢، ص ١٣.

(٢) زكى طليمات، ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ٦٥.

المصرى بكتابتها، واستدعى جورج أبيض سيد درويش من الإسكندرية عن طريق المحامى المسكندرى مرسى محمود (والد الفنان محمود مرسى)، وكانت أوبريت «فيروز شاه» ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي جاء فيها سيد درويش إلى القاهرة، فقد جاء - كما ذكرنا - من قبل إلى الشيخ سلامة حجازى^(١).

وعلى أثر نجاح الأوبريت، قرر نجيب الريحاني مقابلة الشيخ سيد درويش، إذ أنه مع ظهور فيروز شاه، بدأت أولى نقاط التحول فى الموسيقى المصرية، من حيث الثورة على القوالب القديمة، ومن حيث إعلاء التعبير على التطريب، ثم تطويع النغم الغربى للمذاق المصرى والشرقى، بعد مزجه بالنغم المصرى^(٢). وبالفعل التقى نجيب الريحاني بسيد درويش عن طريق بديع خيرى، وكان لهذا اللقاء أثر كبير على الحياة الفنية، حيث قدموا سوياً أوبريت «ولو» و «إش» و «فشر» و «قولوله» و «رن» و «العشرة للطيبة».

(١) قارن عبد الحميد توفيق زكى، مصدر سابق، ص ١٢ وما بعدها.

(٢) قارن زكى طلهمات، ذكريات ووجوه، مصدر سابق، ص ٧٢ - ٧٤.

**نجيب الريحاني ..
والأوبريت**

بتعاون سيد درويش مع الريحاني ويديع خيرى، بدأت مرحلة الأوبريت لدى نجيب الريحاني بعد أن سئم أعمال الفصل المضحك والفرانكو آراب، حيث وجد الريحاني أن «الأوبريت بقصولها الثلاثة وبنائها المنطقي وطبيعتها الرومانتيكية، هي أنسب شكل حتى يتيح له فرصاً أفضل للعناية بالفكرة والشخصية والحوار، في المشاهد التي تتخلل أغاني الأوبريت، لهذا كان الريحاني يريد أن يعالج الأوبريت بهذا الأسلوب الذي يعطى الأولوية للعناصر الكوميديّة»^(١) إذ تولى نجيب الريحاني في هذه الأعمال عن شخصية كشكش بك، وبدأت نماذج الكوميديا الراقية في الظهور، واستبعد تكتيك كوميديات الفرانكو آراب واستبدلها بشخصيات واقعية، حتى تحول الريحاني إلى الاستعانة بنماذج من عامة الشعب، حيث أتاح شكل الأوبريت للريحاني تطوير تقنياته

(١) د. ليلى أبوسيف: مصدر سابق، ص ٧٩.

الكوميدية^(١). ومن هنا بدأ الريحاني بمخاطبة جمهور مختلف من الطبقة الوسطى المساعدة، بدلاً عن جمهور الأجانب وأثرياء الحرب، بعد أن أخذت الروح القومية تتغلغل بين رواد المسرح، على أثر صدور دستور مصرى عام ١٩٢٢ واقتتاح أول برلمان للبلاد عام ١٩٢٤^(٢). وقد بدأت مرحلة الأوبريت هذه بـ أوبريت (ولو) الذى كان أول ثمرة تعاون بين سيد درويش ونجيب الريحاني عام ١٩١٨ وإن كانت رسالة ماچستير د. ليلى أبوسيف عن الريحاني ترجع هذه المرحلة إلى عام ١٩٢٠ مع أوبريت العشرة الطيبة، وهى تستند فى ذلك إلى قول الريحاني نفسه فى مذكراته بأن العشرة الطيبة هى أول عهد بأوبرا كوميك، والأوبريت فى مصر، وإن كنا نستطيع تتبع هذه المرحلة منذ عام ١٩١٨ مع بداية أول تعاون للشيخ سيد درويش مع الريحاني وبديع خيرى، وإن كانت العشرة الطيبة تعتبر قمة عطاء هذه المرحلة.

(١) قارن السابق، ص ٧٩.

(٢) قارن السابق، ص ٨٠.

عودة إلى الفوضى والنجاح الرحلات والرحيل

تدهورت أحوال الريحاني النفسية والمادية بسبب ضفائ
النفوس من الموتورين والفضلة، مما تسبب عنه آلام نفسية وخسارة
مادية في أوبريت العشرة الطيبة، والمؤمرات التي حيكت ضده
بسبب فرقته اللتين كانتا تعملان في وقت واحد، وبسبب خسارته
المادية الفادحة بتدهور العملات الأجنبية التي كان يحتفظ بها في
البنك من نوع المارك والفرانك والليرة، وقد حدثت له في العام
نفسه مشاكل بينه وبين الشيخ سيد درويش، وشيخ المخرجين عزيز
عيد، وبينه وبين صديقه «لوسى دى فرناني» التي كان يلقبها «بوش
السعد»، فقرر السفر إلى سوريا ولبنان لتعويض هذه الخسائر،
والترويح عن نفسه ثم لتجديد نشاطه ثانية، بعدما أصابته حالة من
الكسل والكساد... ولكن الرحلة لم تنجح، ذلك أن أمين عطا الله
الذي كان يعمل ممثلاً لديه، نسخ مسرحياته وقدمها في بلاد
الشام، فاعتبر الجمهور هناك أن الريحاني هو كشكش بك المزيف
وليس الأصلي، ولهذا لم تنجح عروضه في الشام، وهناك تعرف
على بديعة مصابني التي جاءت إلى القاهرة وقدمها للجمهور

المصري في أعماله، وفي مصر كانت تنتظره قضية رفعها ضده الخواجة ديمو صاحب ثياترو الإيجسيانة، بحجة امتناع الريحاني عن العمل. في الوقت الذي كان فيه الريحاني يقوم بجولة في الشام. ولكن القضية انتهت في صالح الريحاني، وبعدها قدم موسماً كاملاً في الاسكندرية على مسرح كونكوردي، كما تقدم إليه متعهد ليسافر إلى سوريا ولبنان مرة أخرى في جولة فنية، ولم تكن الرحلة الثانية أفضل من سابقتها، وفي لبنان سمع الريحاني بعودة يوسف وهبي من إيطاليا، وعزمه تكوين فرقة مسرحية جديدة مع شيخ المخرجين عزيز عبيد، فعقد الريحاني العزم على العودة إلى مصر، وحين عاد إلى مصر كان بديع خيرى وشقيق الريحاني الأصغر قد ألف مسرحية «على قد الحال»، وقد شارك الريحاني في تعديل المسرحية، وأطلق عليها فيما بعد «الليالي الملاح»، وقد نجحت بديعة مصابني في هذه المسرحية نجاحاً كبيراً، وبعدها توالت النجاحات، فقدم الريحاني أوبريتات: الشاطر حسن وأيام العز، ثم ميلودراما ريا وسكينة التي كانت أحداثها حقيقية بمدينة الاسكندرية عام ١٩٢١.

وفي هذه الأثناء اتفق الخواجة ديمو ومصطفى حنفي مدير مسرح برنتانيا على الاشتراك في اتمام المسرح الذي كان سقفه مجرد خيش، وأن يجلب فرقةً أجنبية تقدم عروضها عليه، ولكن بعد عدة مفاوضات، وقبل أن يعرض الريحاني على المسرح أعماله في فترات متقطعة، أعد مع بديع خيرى مسرحية «البرنسيس» وخرج فيها عن شخصية كشكش بك، وقد كانت البرنسيس أول

مسرحية مهمة يخرج فيها نجيب الريحاني عن شخصية كشكش بك ليؤدي دور الرجل الفقير الذي يتمسك بالقيم الأخلاقية مهما كانت الاغراءات، وبعدها قدم أوبريتات الفلوس، لو كنت ملك، ومجلس الأمن.

وقد انتهى تعاقد الريحاني مع مسرح برنتيانا في يوليو عام ١٩٢٤، وتزوج في هذا العام من بديعة مصابني بعد أن قررا السفر إلى أمريكا الجنوبية.

وبالفعل غادر الريحاني مصر على باخرة «غريبالدي» ومعه زوجته بديعة مصابني والممثلين فريد صبري، ومحمود التوني، وجوجو، ابنة بديعة مصابني حتى أمريكا الجنوبية، بعد أن رست السفينة عند بلدة سانتوس، وفي البلدة تعرف الريحاني على مليونير سوري يدير أكبر فندق في المدينة، واتفق معه على تقديم استكشافات غنائية تقودها بديعة مصابني، ولكن النجاح لم يحالفهم كثيراً، فولو الأديار ناحية سان باولو، وهناك ألف الريحاني فرقة مسرحية مستعينةً بالسوريين والعرب، وقد نالت أعمالهم نجاحاً كبيراً، ثم سافروا بعدها إلى ريو دي جانيرو، ثم سان باولو ثانية، ثم أروجواي، والأرجنتين في مدينة بوينس آيرس، وروساريو وفرطبة وتوكومان... وقد مكث الريحاني عاماً كاملاً في ربوع أمريكا الجنوبية، والسفر منها وإليها، ثم عاد وهرفته إلى مصر، وفي عودته عرج على باريس، ثم إلى الاسكندرية، وكان أمين صدقي في انتظاره، وكان قد اختلف مع علي الكسار فتركه. وقد ألف الريحاني

فرقة دار التمثيل العربي، وقدم مسرحيات فتصل الـ ١٥٠، مراتى فى الجهادية، وبعدها افترق عن زوجته بديعة مصابنى، فأنشأ مسرحاً خاصاً به، واستأجرت بديعة مصابنى فى الوقت نفسه صالحتها المعروفة بشارع عماد الدين.

وقد كون الريحاني فرقة الجديدة من روز اليوسف وعزيزة أمير وزينب صدقى وسرينا ابراهيم ومارى منصور وحسين رياض ومنسى فهمى وحسن فايق وأحمد علام وغيرهم، وقدم أعمالاً مأساوية فى مسرحه الذى أنشأه عام ١٩٢٦، ولكن الجمهور لم يقبل أن يراه مأساوياً فانفض عنه وحلت به كارثة مالية فعاد لتقديم كشكش بك ثانية^(١).

لقد كان نجيب الريحاني ينظر إلى المسرح باعتباره فناً جاداً، بل كان يتمنى أن يقدم أعمالاً تراجمية، فقام بدور برجييه فى مسرحية خلى بالك من إميلي عام ١٩١٦ من إخراج عزيز عيد، هذا رغم نجاح الريحاني فى الكوميديا، وفى عام ١٩٢١ قدم دوراً تراجمياً هو دور السفاح مرزوق فى مسرحية (ريا وسكينة)، رغم نجاحه فى فنون الكوميديا المختلفة من فرانكو آراب واستعراض وأوبرا كوميك وقد أنتج عام ١٩٢٠ أوبريت العشرة الطيبة، وفى عام ١٩٢٦ يؤلف فرقة للتمثيل التراجيدى ثم يتطور من هن الفرانكو آراب الترفيهى، وينصرف عن قناع كشكش بك، ثم يلجأ إلى الكوميديا الانتقادية عن طريق الاقتباس من المسرح الفرنسى،

(١) قانون: د. ليلى أبو سيف، مرجع سابق، ص ١٢٦ وما بعدها.

وهذه الخطوة الجريئة هي التي ضمنت أن يظل اسمه باقياً حتى الآن^(١). ولكن في فترات افلاسه وانتكاساته المسرحية، كان يعود مضطراً إلى كشكش بك، محتمياً به حتى يعود مركزه المالي ثانية لكي يواصل كوميدياه الجادة.

في الفترة من عام ١٩٢٦ حتى عام ١٩٣١: لم يقيم الريحاني نشاطاً فنياً منتظماً، ولهذا سميت هذه المرحلة بمرحلة الفوضى الفنية^(٢)، إذ ضاع الريحاني وسط عالم مشحون بالاضطرابات الفنية والأزمات المالية، كما قرر أن يهجر الكوميديا إلى الميلودراما، نظراً لنجاح يوسف وهبي في هذا اللون الأخير، الذي صادف هوى في نفوس الجماهير، حيث تشاهد الطبقة المتوسطة - ولأول مرة في مصر - صورتها في مسرحيات اجتماعية معاصرة، إذ قدم يوسف وهبي للجمهور أول دراما اجتماعية بالعامية تحت عنوان «الذئابة» التي كتبها أنطون يزبك والتي قدمها يوسف وهبي عام ١٩٢٥...^(٣)

ومن هنا كون الريحاني فرقة جديدة من ممثلي فرقة يوسف وهبي الذين انسحبوا لتوهم من الفرقة عام ١٩٢٦، فاستأجر صالة راديو الملحق بمقهى يحمل الاسم نفسه، وأطلق على الصالة اسم مسرح الريحاني، وافتتح مسرحه بمسرحيات مترجمة عن الفرنسية، مثل المتردة لبيتر فروندي ومونوفانا لميتر لنك ثم الجنة

(١) قانون د. علي الراعي، مسرح الشعب دار شرقيات ١٩٩٢، ص ٢٩٩ وما بعدها.

(٢) قانون د. إيلي أبو سيف، مرجع سابق، ص ١١٧ وما بعدها.

(٣) قانون السابق ص ١١٧ وما بعدها.

واللصوص، حتى انتهى الأمر بإفلاس الريحاني وحل فرقته، خاصة وأن الجمهور لم يرض وأن يرى الريحاني إلا في كشكش بك والأدوار الكوميديا، مما كان سبباً في عودة الريحاني إلى الكوميديا ومسرحيات كشكش بك... هنا عاد وكون فرقة من ممثلي الكوميديا معتمداً على راقصات أجنبيات، وافتتح موسم ١٩٢٧ باستعراض «ليلة جنان، وتلاها «بملكة الحب» والمحظوظ، بأسلوب الفرانكو آراب ثم قدم «عشان بوسة مع بنيع خيرى عام ١٩٢٧، وآء من النسوان عام ١٩٢٨، وفي العام نفسه قدم إبقى اغمزنى، وبذلك يظل كشكش بك هو المحور الأساسى فى كل الأعمال السابقة، وإن كان قد حدث تحول فى شخصية كشكش بك، فهو لم يعد . فى مسلكه . العمدة الباحث عن اللذة والمتعة، وإنما هو عجوز فقير أحرق، أصبح سذاجته الريفية هدفاً للنكات، وهذا التحول فى رسم شخصية (كشكش) يصاحبه تحول فى النتيجة، وهكذا اكتسبت هذه المسرحية بعداً جديداً من العمق والجدية، ذلك أن كشكش بك ظل ضحية تأثير الضحك، غير أن ثمة تغيرات تقع لأولئك الذين يحتالون عليه، فهم يالفون جمعية دستورها المال والجشع، وبطرفة واحدة ينقلن الريحاني إلى كمال الكوميديا الأخلاقية وبالرغم من تكتيكه، ظل يستمد أصوله من «الفارس»، فقد امتزج بجرعات من الساتير والكوميديا الاجتماعية... وكذلك لم يعد الصراع قائماً بين «كشكش» و«أم شولج» أو بينه وبين الخواجة، بل أصبح يدور بين «كشكش» وبين «الطبقة المتوسطة»^(١).

(١) قارن السابق من ١٣١، ١٣٢.

وبعودة كشكش بك يسترد نجيب الريحاني جمهوره مرة ثانية، كما تعود إليه بديعة مصابني كزوجة وممثلة في عام ١٩٢٨، ويقدمان أوبريت ياسمينا وأوبريت أنا وأنت عام ١٩٢٩، ثم مسرحية إبقى اغمزي واستعراض مصر في عام ١٩٢٩ حتى انفصلت بديعة عن الريحاني ثانية، فتقدم بدونها أوبريت «تحية الصبح» «اتبيح»، وأوبريت «ليلة تغنفة» واستعراض القاهرة باريس نيويورك، وفي نهاية موسم عام ١٩٣٠ قام برحلة فنية لسوريا ولبنان وفلسطين، وبعد عودته قدم «فارسات» أموت في كده، «عباسية»، ودحاجة حلوة، وفي تلك المرحلة أصبح مفهوم فارسات الريحاني وتكتيكها أشد عمقاً في فارسات المرحلة المبكرة، فهي تتفوق على تلك في تصويرها الواقعي للشخصيات، كما أنها تشتمل على قسما أكثر وضوحاً من الكوميديا الحقيقية... «ولابد أن لتجارب الريحاني الشخصية تأثيراً قوياً على نظركه الشاملة، وأعماله، فقد بثت متاعبه المادية وفشله في المسرح الجاد في نفسه، إحساساً بالخيبة والمرارة، وهكذا تصبح الفارسات المنشائمة عنده ضرباً من الهروب السيكولوجي، فالتهكم . وليس المرح . يسيطر على فنه والنظرة الساخرة بالجمهور، وليس الرغبة في تسليته، جعلته يستغل مراراً هذا النوع الذي يسهل فيه النجاح التجاري»^(١).

•

(١) السابق، ص ١٢٩

الكوميديا الأخلاقية.. نهاية الطريق

بعد الخسائر الفادحة التي لحقت بمسرح الريحاني من جراء تقديم مسرحيات جادة بأعضاء فرقة رمسيس مرة ثانية، خارت عزيمة الريحاني، ولم يعد يحتمل آثار الحرب بالأسلحة الدنيئة، وهنا وضع يده ثانية في يد بديع خيري، الذي تخلص من ارتباطاته بعلى الكسار، ليستأنف العمل مع الريحاني من جديد، وعاد إلى كشكش بك، وهنا بدأ الريحاني يتخلص من العناصر الاستعراضية، ويتعمق في تقديم الكوميديا الأخلاقية المزوجة بالسخرية. وفي عام ١٩٢٢ تلقى الريحاني رسالة من أميل خوري رئيس تحرير الأهرام السابق، الذي نفته الحكومة إلى باريس لمعارضته الاستعمار الإنجليزي، وهناك عمل بالتجارة، ثم ساهم في شركة إخوان جومون الفرنسية Goumont Brothers التي قررت تقديم فيلم مصري بعنوان «ياقوت أفندي» وقدم أميل خوري الريحاني وبديع خيري إلى المخرج جورج هوشيه وكانت قصة الفيلم تدور حول مغامرات ياقوت أفندي، وهو رجل مصري تزوج من امرأة فرنسية، وقد مثل بديع خيري في الفيلم، لأول وآخر مرة في حياته دور رجل مغربي.

وحين عاد الريحاني من باريس إلى مصر، اتفق مع مدير تياترو برنتانيا . (وكان في الأصل يسمى مسرح الاجبسيانة، ثم تحول إلى مسرح برنتانيا القديم، ثم إلى برنتانيا الجديد ، وأصبح الآن محل كبايجي) للعمل في مسرحه مقابل أن يتقاضى الريحاني حصة معلومة، وفيه قدم الريحاني «الدنيا لما تضحك» وتعاقد على فيلم «سلامة عايز يتجوز»، وفي هذه الأثناء قدم «حكم قراقوش» ومين «يمانند ست» وتوالت مسرحياته في المواسم التالية فقدم «فاقوس أفندي» و«مندوب فوق العادة» و«الدنيا على كف عفريت»، «استنى بختك»، «الدلوعة»، «محدث وأخذ منها حاجة»، «حكاية كل يوم»، «مدرسة الدجالين»، «ثلاثين يوم في السجن»، «لما كان في نفسي»، «حسن ومرقص وكوهين»، «إلا خمسة» وفي موسم ١٩٤٦ افتتح موسمه بمسرحية «قسمتي» و«مندوب فوق العادة» و«الدنيا على كف عفريت» وقد استدعاه أحمد سالم من استوديو مصر على وجه السرعة لتمثيل فيلم «سلامة في خير».

ولقد كان عام ١٩٢١ في حياة الريحاني نقلة كبيرة نحو الكوميديا الجادة باقتباسه لمسرحية توباز Topaze لمرسيل بانويل Marcel Pagnol ، «وتعد هذه المسرحية بالرغم من فشلها ذات أهمية بالغة، لأنها تشهد بداية نضج الريحاني كفنّان كوميدي»^(١)

ذلك أن الريحاني قد ركز في هذه المسرحية على مضامين اجتماعية وأخلاقية هادفة، يربطها بطبيعة مجتمعه الذي يعيش

(١) د. إلهي أبو سيف، مصدر سابق، ص ١٥١ .

فيه، إذ بدأت الكوميديا لديه منذ هذه اللحظة تتحوّل منحنياً جاداً، مثل الحياة الثقافية التي تتحوّل نحو هذا المنحنى، مؤكدة على القومية والتراث المصرى والإسلامى القديم.

كما كان عام ١٩٢١ تحولاً كبيراً فى فرقة الكسار الذى تخلى عن الفصل المضحك وكوميدياته الموسيقية، إلى اقتباس مسرحية البخيل لموليير، مما جعله يسير فى ركب التطور، لكن فرقته تعرضت فيما بعد لأزمات كبيرة، مما جعله يعود إلى تقديم أعمال مشابهة لفترة نجاحات سابقة. واستمر على هذا الحال حتى عام ١٩٤٩، الذى سرح فيه فرقته، وانضم إلى مسرح الشعب^(١). لقد وصل الكسار إلى طريق مسدود بمعاودته تقديم شخصية الخادم البربرى الأسود وقد «اثبت الريحاني أنه فنان أديب، إذ تخلى أولاً عن شخصية كشكش بك - قبل وقت بعيد - برغم أنه ظل يحييها من حين إلى آخر، كما كان فى نفس الوقت قادراً على مسايرة الزمن، وقد كانت للريحاني أهداف طموحة فى الكوميديا، ففى مطلع الثلاثينات أدرك أن الوقت قد حان لنضج الكوميديا المصرية^(٢)، التي نضجت على يديه فى هذه الفترة وأخذت تتطور فى هذا الاتجاه حتى رحيله.

(١) القرن السابق ص ١٥٩ وما بعدها.

(٢) السابق، ص ١٦٠

الريحاني .. واتجاهات فن التمثيل والإخراج في عصره

لقد بدأت محاولات المسرح العربي الأولى في لبنان عام ١٨٤٧ على يد مارون النقاش (١٨١٧ . ١٨٥٥)، وبدأت في مصر عام ١٨٧٠ على يد يعقوب صنوع (١٩١٢ . ١٩٣٦) وقد نزح سليم النقاش إلى الإسكندرية عام ١٨٧٦ يقدم أعماله على مسرح زيزينيا، ولكن المسرح احترق بعد تقديمه لمسرحية «ابو الحسن المفلح»، ثم جاء أحمد ابن خليل القباني (١٨٣٣ . ١٩١٢) إلى القاهرة في عام ١٨٨٤ وقدم على الأوبرا مسرحية «الحاكم بأمر الله» وقد شكلت محاولات هؤلاء جميعها البذور الأولى لزرع هذا الفن الجديد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أرض مصر والعالم العربي ومع نهاية القرن التاسع عشر كانت هناك محاولات أخرى لها أهميتها متمثلة في اقتباس وتمصير محمد عثمان جلال (١٨٢٨ . ١٨٩٨) لبعض مسرحيات موليير والأدب الفرنسي، وكان اقتباسه وتمصيره أكثر أمانة من سابقه، إذ التزم بالأحداث الأصلية دون تصرف أو تحوير، وقد جاء حوار به الزجل العامي، وقد حملت اقتباساته الصبغة الشعبية.

وحتى عام ١٩١٠ لم يكن قد درس مخرج أو ممثل في الخارج ليعود منتظرا لمناهج وطرق التمثيل والإخراج . أو متعامل معها بشكل علمي . حتى جاء جورج أبيض في هذا التاريخ مقدما أعماله بالفرنسية في الإسكندرية وحتى بداية تكوينه لفرقته في القاهرة بعد هذا التاريخ بعامين. ومن هذا التاريخ يمكن الحديث عن مناهج التمثيل وتيارات الإخراج في مصر، فلا شك أن «أول إنتاج مسرحي قريب من التخطيط العلمي في المسرح العربي هي العروض التي قدمها جورج أبيض في مسرح «الهمبرا» بالإسكندرية، باللغة الفرنسية بعد عودته من بعثته من فرنسا ابتداء من ٢ إبريل عام ١٩١٠، وهي «شارل السابع» لإلكسندر ديماس (لويس الحادي عشر) لكازيمير دي لافيني (طرطوف) لوليفر (أوديب ملكا) لسوفوكليس، ولقد دخلت بعض هذه المسرحيات في رصيده المسرحي باللغة العربية^(١).

وإن كانت قد تبلورت وتعددت بالفعل قبل ذلك الاتجاهات والمدارس الفنية في مجال التمثيل والإخراج في أوروبا.... ففي سبعينات القرن السابع عشر كان (دوق ساكس ما يننجن) في المانيا يسعى إلى تحقيق الواقعية التاريخية بكل دقتها في جميع عناصر اللعبة المسرحية، سواء على مستوى التمثيل، أو الإخراج، أو الديكور، أو جو البيئة العام المحيط بزمان وعالم المسرحيات، وقد قامت فرقته بجولات في كثير من أنحاء العالم، وكان لها تأثير كبير

(١) سعد الزدش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩، ص ٢٢٩

على تطوير المسرح في أوروبا، وعلى كثير من المخرجين الأوائل من أمثال أوتويراهم في ألمانيا وماكس راينهاردت في النمسا، واندريه انطوان في فرنسا - وستانيسلافسكى في روسيا، وكانت عروض هذه الفرقة بمثابة الحافز الذى دفع الرواد لتطوير قدراتهم واتجاهاتهم الفنية، وأن كانوا قد تجاوزوها فيما بعد ^(١).

كما تبلورت نظرية (كونستان كوكلان) في فن التمثيل في ثمانينات القرن التاسع عشر أيضا، إذ كتب كوكلان دراستين بعنوان (الفن والممثل)، و(فن التمثيل) تحتويان على نظراته الجمالية في فن الممثل / التمثيل، وتعتبر دراساته امتدادا لكتابات (ديدرو) عن (التفاض الظاهري في فن الممثل) عام ١٧٧٠، وتتلخص هذه النظرية في أن فن الممثل قائم على تناقض أساسى، «إذ لى يثير الممثل مشاعر المتفرجين، عليه ألا يكون هو نفسه مستثارا، وهذا ما يؤلف جوهر التفاض الظاهر في فنه، ولا يمكن أن يكون الممثل عظيما، إلا إذا «تمالك نفسه»، وكان قادرا على التعبير، حسب مشيخته، عن المشاعر التى لايعانيها، ولن يعانيها ولايستطيع معاناتها أبدا» ^(٢). وبذلك فإن كوكلان لا يطلب من الممثل أن يكون متأثرا لى يؤثر في الآخرين، تماما مثل عازف البيانو الذى يعزف لحنا جنازيا لشوبان أو يتهوهن، لايحتاج إلى أن يسقط في لجة اليأس، عليه فقط أن يحفظ هذا المارش، وسوف يكون عزفه في

(١) Vgl. Manfred Brauneck: Theater Lexikon, Rowohlt Taschenbuch Verl. Reinbek Bei Hamburg, 1896, s. 573

(٢) كوكلان الأكبر: الفن والممثل، ترجمة شريف شاكى، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٦ من ٤٩ وما بعدها.

غاية السوء إذ هو استسلم للأحزان، وعلى هذا فإن على الممثل ألا يطابق بين مشاعره الخاصة ومشاعر الدور، بل عليه أن يتخلص منها، وعليه بذلك أن يمتلك (أنا) خالصة، وأخرى تحل بالنسبة إليه محل المادة، حيث تبتكر الأنا الأولى الشخصية وتخطط لها (العقل)، بينما الثانية تسعى إلى تحقيق هذه الخطة (الجسم) الذي يمثل للأوامر^(١).

وفي فرنسا كان (أندريه انطوان) متأثراً بعروض (دوق ساكس ميننجن). يسعى إلى تحقيق الواقعية الفوتوغرافية أو الطبيعية. على خشبة المسرح، مستفيداً من الاكتشافات العلمية، كما حاول تطبيقها (إميل زولا) على الأدب في فرنسا، وأنشأ أنطوان فرقة المسرح الحر عام ١٨٧٨.

وفي متعطف القرن التاسع عشر والقرن العشرين تأثر (ستانيسلافسكى) في روسيا بعروض (دوق ساكس ميننجن)، ولكنه تجاوزه وتجاوز (أندريه انطوان) في التمثيل الطبيعي، مؤكداً على قيمة الجمال، متجاوزاً قبح ولافتية الطبيعة، إذ «على الفن أن يبدو جميلاً ومفهوماً»^(٢). ويحاول ستانيسلافسكى في منهجه أن يسخر طاقات الممثل العاطفية والسيكولوجية لتصوير الدور الذي يؤديه، وقد «تأمركت» هذه الطريقة على يد «هارولد كليرمان» و«الياكازان» و«لي ستراسبيرج» في ثلاثينات القرن العشرين بمسرح الجماعة، ثم

(١) قارن السابق ص ٥٠

(2) Manfred Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, Rowohlt Taschenbuch Verl. Reinbeck Bei Hamburg, 1988, S.61.

على يدلى ستراسبيرج فى الأربعينات بـ استوديو الممثلين بنيويورك، مركزاً بشكل أساسى على طاقات الممثل الداخلية، ومتجاهلاً حرفية الممثل الخارجية، وهو ما ينسب خطأ لستانيسلافسكى. إذ تناول هذه الحرفية فى كتابه الثانى لأعداد الممثل وهو «بناء الشخصية» حيث يؤكد ستانيسلافسكى أن هدف الفن ليس تصوير روح الدور الذى يقوم به الممثل فقط، وإنما عليه أن يعطى الصورة الفنية الخارجية للدور ويشكلها^(١).

وقد تعرضت الطريقة الأمريكية على يد إيليا كازان ولى ستراسبيرج لهجوم عنيف^(٢). وقد تخرج من مسرح الجماعة واستوديو الممثلين معظم نجوم هوليوود من أمثال يولو براينر . جيمس دين - مارلون براندو، جولى هاريس، وآل باتشينو الذى يشرف على الاستوديو حالياً^(٣).

(١) VGL. EBENDA, S. 63.

(٢) إذ ينخرط هذا الاتجاه مستقرفاً فى علم النفس ومسخرًا كل خبرات لاوى الفلم فى الدور . فى محاولة للوصول إلى صدق الأداء/ النفس ولم يهتم هذا الاتجاه بالبناء الخارجى لتصوير الشخصية التى يؤديها الممثل. وقد كان من حسن حظ أن درست طريقة لى ستراسبيرج فى فن الممثل بمدينة برلين على يد الفخرج اليونانى الأصل/ والأمريكى الجنسية جون كوستوبولوس تلميذ ومساعد لى ستراسبيرج باستوديو الممثلين، وكان كوستوبولوس كثيراً ما يضرب أمثلة يؤكد بها على صدق الأداء من خلال استشهادات من نجوم هوليوود أثناء تأديتهم لأدوارهم، وهى سبيل المثال يؤكد . مثلاً - على أن مارلون براندو حين كان يبدأ تمثيل مشهد ما، كان عليه أن يظل عشرين دقيقة أو نصف ساعة للدخول فى إهاب الشخصية التى يؤديها . ويستحضر مشاعره، وهى الوقت نفسه يحاول استيعاب البيئة المحيطة به.

(٣) قارن ترجمتنا لكتاب (منهج لى ستراسبيرج فى تدريب الممثل) وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، ١٩٩٢ وفى طبعته الجديدة بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠٢. وقارن كتابنا

(حوارات مع أواخر همالة المسرح العائلى) - مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٠

وفى إنجلترا وقف (جوردين كريج) ضد الاتجاهات الطبيعية والواقعية التى سادت فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فى فن التمثيل، فى محاولة لتحقيق ما يسمى بمسرح الرؤى وجمالياته على مستوى المعمار المسرحى والمدارس والأداء والإيقاع والإضاءة وعناصر العرض المسرحى ، والحركة بشكل خاص ^(١). وقد أراد كريج . عكس ستانيسلا فسكى ولى ستراسبيرج وجروتوفسكى . فيما بعد أن يتخلص من الممثلين ويستبدلهم بالدمية المسرحية، لأن الممثلين يجعلون الفن مستحيلا .

وفى ألمانيا ذاتها تأثر (أوتوبراهم) بطبيعية (دوق ساكس مايننجن) التاريخية وبطبيعية (أندرية أنطوان)، وقد خرج من عباءة (أوتوبراهم) ماكس راينهاردت الذى سعى مسرحه بـ (المسرح الانتخابى)، وخرج من عباءة راينهاردت (إرفين بيسكاتور) الذى قدم المسرح السياسى، وخرج من عباءة بيسكاتور (برتولت بريشت) الذى غير بشكل أساسى فى جماليات المسرح وفن التمثيل فى القرن العشرين .

وكانت هذه هى الملامح الأساسية لصورة فن التمثيل والإخراج فى أوروبا فى منتصف القرن التاسع عشر والقرن العشرين، فى الوقت الذى كان فيه المسرح قاصرا على مرحلة النقل والاقتباس والتمصير على مستوى النص الأدبى، ورغم هذا حاول زكى طليعات أن يؤرخ لهذه المرحلة التى عاشها متفرجا ومشاركا فيها، ففى كتابه

(١) Vgl. Joachim Fiebach: Von Craig Bis Brecht, Henschel Verl., Berlin 1975, s. 85. ff

(فن التمثيل العربي) يقسم التمثيل في مصر إلى مراحل أهمها ما يهمنا من مراحل صاحبت بدايات ونهايات نجيب الريحاني وهي: .

المرحلة الأولى....

أو مرحلة المبالغة والتهويل

وهي مرحلة يؤرخ لها زكى طليمات من نهاية القرن الماضي بالمثل اللبناني سليمان قرداحي، الذي جاء إلى مصر في نهاية القرن التاسع عشر، والذي كان يعتمد في أدائه على المبالغة وفي تجسيمه للعاطفة وعلى جهازة صوته، فحين كان يمثل عطيل، كان في مشهد الفيرة يذق على صدره بعنف شديد، ثم يشد شعر رأسه بيده، وهذه النزعة المبالغ فيها نحو تقليد الواقع كانت تسود الممثل في أدائه للأدوار الفكاهية خاصة وكانت تدفعه بما فيها من مبالغة إلى أن يتكلف ما ليس في دوره من أجل أن يفرق المتفرجون في الضحك، حتى يقع في التهريج^(١).

وكانت المبالغة في الأداء والتهويل في العاطفة هي التي شكلت المقاييس في مفهوم الفن والتمثيل حتى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهي حالة تعتبر انعكاساً لمرحلة أولية من مراحل التطور الاجتماعي في الشرق العربي، وهو مستقبل وافادات الحضارة الأوروبية^(٢).

(١) زكى طليمات: فن الممثل العربي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٩، ص ٤٢.

(٢) السابق ص ٤٤.

وحيث كان الممثل يؤدي دوره، كان يحاول أن يخلط أداءه بمسحة من الغناء، حيث يمد حروف العلة وإكسابها نغمة رخيمة، بحيث يطلق هذا التنظيم على مخارج الحروف... ويرجع زكى طليمات مصدر هذا الأسلوب إلى أبطال المسرح الغنائي الذين يقومون فيه بالأدوار الرئيسية، والذين كانوا مطربين، حيث ينتقلون من أداء أدوارهم بين الغناء والكلام إلى الميل الأصلي إلى الغناء الذي يغلب على التمثيل، وقد كان سلامة حجازي رائدا لهذا الأسلوب، وقلده فيه الكثير ممن جاؤا بعده^(١). وإن كنت تستطيع أن ترى هذه الطريقة الآن لدى معظم الممثلين المبتدئين، وبعض الذين قطعوا شوطا في مجال التمثيل، حيث يميل المبتدئون بشكل عام إلى تنعيم أدائهم ومطه في كثير من الأحيان، ولا يتخلص الممثل من هذه الطريقة، إلا بتدريبات معينة تعينه على التخلص من هذا التنظيم للأداء، وإذا كانت هذه هي القاعدة في فن أداء الممثل في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والتي تتلخص في المبالغة والتحويل في طريقة الأداء الدرامي، ثم في تلحين الأداء لدى المغنيين من الممثلين، فإن زكى طليمات يذكر استثناءات لثلاثة من الممثلين هم أحمد فهيم وأحمد أبو العدل ومحمود حبيب، ويرجع ذلك إلى فطرة سليمة وموهبة خصبة وشخصية قوية^(٢).

(١) القرن السابق، ص ٤١ وما بعدها.

(٢) القرن السابق ص ٤٥.

المرحلة الثانية.....

او مرحلة محاكاة الممثل الغربى

ثم أخذ فن الممثل فى مصر فى التطور بحكم التاريخ، وبحكم زيارة الفرق الأوروبية الكبرى وعلى رأسها كبار الممثلين العالميين، وبحكم عودة بعض الفنانين المصريين من دراساتهم بالخارج، وقاد هذه الحركة فى هذه الفترة بعض من يجيدون اللغات الأجنبية من الممثلين والكتاب من أمثال عزيز عيد ونقولا حداد وعمر وصفي وجورج أبيض، حيث كان الأول ممثلاً ومخرجاً ودارساً فى فرنسا لفن التمثيل^(١). والثانى مؤلفاً ومترجماً، والثالث ممثلاً كوميدياً والرابع ممثلاً درس فن التمثيل فى فرنسا، وقد اسعى زكى طليعات هذه المرحلة بمرحلة الأخذ عن الممثل الغربى أو الترجمة الإجمالية غير الدقيقة، وهى الفترة الثانية التى بدأت قبل الحرب العالمية الأولى، فقد قام جورج أبيض بتأليف فرقته عام ١٩١٢، وانضم إليه المحامى عبدالرحمن رشدى والأديب هؤاد سليم، وسرعان ما قام إلى جانب أسلوب عمر وصفي وعزيز عيد أسلوبان حديثان فى

(١) لقد اختلف كثير من النقاد والمؤرخين فى هذه الجزئية من حياة عزيز عيد والتي ما تزال مجهولة وغير محدودة، فالبعض يؤكد أنه درس فى فرنسا، وعلى رأسهم زكى طليعات، كما يذكر ذلك فى كتابه «فن الممثل العربى» والبعض الآخر يؤكد على التقيض، أى على عدم دراسته فى فرنسا، كما يجزم بذلك سعد أردش فى كتابه «المخرج فى المسرح المعاصر»، وهى جزئية لا توجد دلائل قاطعة تؤكدها أو تلغوها، ولكنه من المؤكد أن عزيز عيد كان يجيد الفرنسية، وكان يسافر إلى أوروبا، كما كان يشاهد نجوم القرب على مسرح الأوبرا، بل وعمل هو والريحاني كومبارسا بجوارهم مما ساعده على التعلم والاجتهاد، حيث لا يختلف اثنان على موهبته الفنية، وإن كان الاختلاف يقتصر على توجه هذه الموهبة.

الأداء التمثيلي الجاد وغير الفكاهي الخالص، أحد هذين الأسلوبين لجورج أبييض، والأسلوب الآخر للمحامي عبدالرحمن رشدي، قاما بحكم انهما تطوير حتمى لما كان يشكو منه الأداء الجاد خاصة، وذلك من حيث خشونة الصوت الذى كان يصل أحيانا إلى الحشجة عند بعض الممثلين، ومن حيث الجمود فى التعبير فى المواقف العاطفية خاصة، هذا فوق أن هذين الأسلوبين يشكلان فى المظهر (زيا) فى الأداء لم يكن مألوفاً، فكان أن اجتذب إليه الجمهور، بعد أن أثار فضوله وإعجابه، وكان أن اقبل الممثلون على هذين الأسلوبين يأخذون عنهما ^(١)، ومن هنا نجد كما يقول زكى ظليمات . أربعة أساليب سيطرت على فن الممثل مدة ليست بالقصيرة، وتختلف هذه الأساليب الأربعة بعضها عن البعض، إلا أنها تتفق جميعاً فى أنها تنبع فى جوهرها من وجهة نظر واحدة، وهى موقف تنمى الممثل لشخصية الدور الذى يؤديه... فمدرسة جورج أبييض جئحت إلى أن تجعل لصوت الممثل ولإلقائه المنغم المقام الأول فى الأداء والخلق الفنى، فصنع بذلك نموذجاً للمدرسة الصوتية فى فن الممثل العربى.

ومدرسة عبدالرحمن رشدي بالغت فى تصوير العاطفة وحرارة الأداء حتى تغلب العاطفة على المنطق وتفتت من ضوابط الذهن.

فى حين نجد مدرسة عزيز عبيد لم تغل من مبالغات وشطحات، ولكنها كانت أقرب إلى مدرسة الاندماج فى الدور...

(١) السابق، ص ٤٩.

وكانت مدرسة عمر وصفي تنحو المنهج نفسه، ولكنها تفتقر إلى الليونة وسعة التمثيل والصقل^(١). وبظهور هذه المدارس الأربعة حدث تغير في طرق الأداء عما كان موجود من قبل، إذ «خفت حدة المبالغة في تضخيم الصوت وفي التشبيه إلى مخارج الحروف، وفي كثرة الإشارة باليدين، وخصوصا في الأداء الفكاهي، كما بدأ اتجاه صريح من جانب الممثل إلى أن يعيش شخصية دوره، إلا أنه اتجاها لم يأخذ حقه من النمو والاستقرار، والمظاهرة الجديدة بالالتفات أن الأداء الفكاهي في جملته كان ينحو نحو المفهوم السليم في فن الممثل أكثر مما كان ينحو نحو الأداء العاطفي والمأساوي، ومرجع هذا إلى أن الأداء الفكاهي في جملته لا تلتهب فيه الانفعالات إلى حد يسخن معها الدماغ فتقلب هذه الانفعالات من عقول الذهن ومراجعتة»^(٢).

ثم يناقش ظليمات هذه المرحلة متحدثا عن أسلوب كل منهم، حيث يرى أن مدرسة جورج أبيض (١٨٨٠ - ١٩٥٩) هي تنقيح لطيف لتلك الرومانسية الهوجاء وغير المهندمة التي صاحبت قيام المسرح العربي، وفرضت طابعا من الضوضاء على أداء أكثر الممثلين ... ولقد أصبح الصوت على يد جورج أبيض ينطلق في يسر ويأسر الأذن بطريقة جمالية^(٣).

(١) قارن السابق من ٥٠ وما بعدها.

(٢) السابق من ٥٠.

(٣) قارن السابق من ٥١ - ٥٥.

وقد تتلمذ جورج أبيض على يد الممثل سيلفان في فرنسا من عام ١٩٠٤ حتى عام ١٩١٠، ويعتبر سيلفان من بقايا المدرسة الرومانسية في الأداء، ولم يستطع جورج أبيض حتى نهاية حياته أن يستبدل الأداء الرومانسي المزخرف بالأداء الواقعي.

وينتقل زكي طليمات إلى أداء عبد الرحمن رشدي (١٩٨١ - ١٩٤٠) ويسمى طريقته في الأداء بإسمه «مدرسة عبد الرحمن رشدي»، ورغم أنه يسمى هذه المدرسة بإسمه، إلا أنه يصفها بالمدرسة الرومانسية أيضاً، وهي التسمية نفسها التي أطلقها على «مدرسة جورج أبيض»، إلا أنه يفرق بينهما في أن مدرسة عبد الرحمن رشدي أقل من مدرسة جورج أبيض في الاتجاه نحو الزخرفة الجمالية، وإن كانت أكثر ميلاً للمبالغة في الانفعال، سواء كان هذا الانفعال مأساوياً أو كوميدياً... ويطلق على هذه المدرسة «مدرسة النحت من القلب والضحك من القلب» وهو يتبع في ذلك وجهة النظر التي تقول (إذا أردت أن تبكى الجمهور، فإن عليك أنت أولاً أن تذرف الدموع)...

وقد كان هذا الأسلوب في الأداء انعكاساً لعصر ما قبل ثورة ١٩١٩، إذ كانت النفوس تفيض بالعواطف القوية وأعنف الانفعالات، ثم الاحتلال الجاثم فوق البلاد والحرب العالمية الأولى، وانتهاء الدولة العثمانية في حروب البلقان وطرابلس، وكانت فترة تشبه في أحداثها وهي أجوائها المسرحية الميلودرامية، حيث كل شئ يغلي ويثير الرعب، وبذلك كان هذا الأسلوب في الأداء يلقي ارتياحاً لدى الجمهور^(١).

(١) قارن السابق، ص ٥٥ وما بعدها

ثم ينتقل زكى طليعات إلى المدرسة الثالثة التى يسميها بمدرسة عزيز عيد (١٨٨٠، ١٩٤٢)، حيث كانت طريقة أدائه تتحو نحو عدم المغالاة فى الأداء التمثيلى، وكان بذلك يقترب من الأداء الواقعى، وبذلك وضع عزيز عيد مبادئ فن التمثيل الواقعى فى مقابل مدرسة جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى، اللذان وضعا مبادئ الأداء الرومانسى، وكان عزيز عيد فى ذلك خطوة أبعد من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى، اللذان بهرهما الزخرف والحركة وجمال الأداء، منصرفان فى ذلك عن جوهر الشئ والناحية الموضوعية فيه^(١).

وتلخص فاطمة رشدى منهج عزيز عيد فى الإخراج بقولها «فهم عزيز الحركة المسرحية تماماً، وكان أساسها عنده، كلمة واحدة (الاتصال النفسى) فهو الذى يحكم بأن هذه ضحكة قصيرة أو عريضة، أو هذه لفظة راس أو انتباهه أو وثبة للأمام أو راجع للخلف. وهكذا بحيث تخرج عن أية حركة عادية تلقائية لأى إنسان فى نفس الموقف، ودرجة الصوت فى ارتفاعها أو انخفاضها، كان يؤكد على دور العامل النفسى فيها، يجب أن يكون الصوت طبيعياً لا صريخ أو مبالغة غير مقنعة»^(٢)... ويؤكد سعد أردش على واقعية عزيز عيد فى الإخراج التى كثيراً ما تكون أقرب إلى الطبيعة فى أحيان كثيرة، إذ أن عزيز عيد اتجه بالسليقة إلى محاكاة الواقع،

(١) قانون السابق، ص ٥٦ وما بعدها

(٢) فاطمة رشدى، الفنان عزيز، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

١٩٨٤ ص ٩٠ - ٩١.

حيث يرى أن عزيز عيد يعتبر رائداً من رواد الإخراج الواقعي في المسرح المصري والعربي.. «لقد كان عزيز عيد موهوباً في التمثيل والإخراج، لقد كانت تقمصه الدراسة العلمية، ولو حصل على فرصة الدراسة في أوروبا كما أتيح للمخرجين الذين أتوا من بعده، لكان قد سد الثغرة العلمية في أعماله، ولكنه مع ذلك يعتبر دون أدنى شك شيخ المخرجين في المسرح المصري وهي المسرح العربي، ويكفيه فخراً أنه فرض شخصية المخرج على مسرح مبتدئ»^(١).

وإذا كان جورج أبيض وعبدالرحمن رشدي يقتربان من بعضهما البعض، فإن عزيز عيد يقترب من المدرسة الرابعة وهي مدرسة عمر وصفي (١٨٧٠ - ١٩٤٨).

ولقد كان عمر وصفي ينتمي كما ينتمي عزيز عيد إلى المدرسة الواقعية في الأداء الكوميدي في إطار محلي، مختلفاً بعض الشيء عن عزيز عيد، الذي كان في بعض الأحيان يستفيد من طريقة الأداء الواقعي المستمدة من المسرح الفرنسي^(٢)..

وإذا كانت طريقة أداء كل من جورج أبيض وعبدالرحمن رشدي تقترب من بعضهما البعض ويصنفها زكي طليمات تحت المدرسة الرومانسية، وإذا كانت طريقة عزيز عيد تقترب من طريقة عمر وصفي في الأداء، ويصنفها تحت المدرسة الواقعية، فمن القريب أن

(١) سيد أزدش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة الكويت ١٩٧٩، ص ٢٣٦

(٢) هارن زكي طليمات، مصدر سابق - ص ٦٢ وما بعدها

يضع زكى طليمات هذه المدارس تحت مسمى أربع مدارس، ونخلص من هذا بأنه كان يوجد في هذه الفترة اتجاهان يسيطران على الحركة الفنية في الأداء المسرحي، وهما الاتجاه الرومانسي الذي كان يمثل كل من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي، واتجاه أقل مغالاة في الأداء، وهو الاتجاه الواقعي، ويمثله كل من عزيز عيد وعمر وصفي، وبالطبع يمكن لنا أن نضع زكى طليمات نفسه في إطار الاتجاه الواقعي . فيما بعد . والذي شكل مسار اتجاه زكى طليمات، سواء في الأداء أو في الإخراج، وهو الرجل الذي كان ينحو منحى علمياً في تفكيره وهي استفادته من الاتجاهات الواقعية والطبيعية التي سادت في أوروبا والتي درسها هناك، ثم حاول . فيما بعد . أن يطبقها في مصر والعالم العربي عبر المؤسسات التعليمية في الفنون، والتي أنشأها في كل مكان وقد أثرت هاتين المدرستين (الرومانسية والواقعية) على أداء كثير من أجيال الممثلين، ويجمل طليمات فن التمثيل في هذه الفترة (التي تبدأ من الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤) على ثلاثة وجوه:

أولاً: حيث يبدو الممثل وكأنه خطيب في حفل أو منشد في سوق من أسواق عكاظ، وقد وجه كل اهتمامه إلى التطق السليم والتفصيح من ناحية مخارج الحروف وترتيل الكلام.

ثانياً: يشكل الوجه الأخير الممثلين الشعبيين الذين يقدمون مسرحيات مرتجلة، وهم يختلفون في ذلك عن الوجه الأول والثاني فن الأداء، وانفتح بذلك مجال للتجارب الشخصية الأصيلة في

فن الممثل العرسي. وقد بدأت هذه التجارب متواضعة، ولكنها تطورت وأصبحت مؤثرة في فن التمثيل العرسي^(١).

المرحلة الثالثة

في تطور فن التمثيل (الريحاني والكسار)

إذا كان طليعات قد وصف المرحلة الأولى بمرحلة المبالغة والتهويل، ووصف المرحلة الثانية بمرحلة المحاكاة أو محاكاة الممثل الغربي، مصنفاً فيها الاتجاهات الرومانسية والواقعية في الأداء، فإنه يرى في المرحلة الثالثة مرحلة تطور فيها الممثل، وهي المرحلة التي تبدأ بالفصول المضحكة، وهي مرحلة ليست بها نصوص مكتوبة حيث يتألف موضوعها من سيناريو أو خطة لموضوع المسرحية، وحوارها يؤدي باللغة العامية، وهي مسرحية صغيرة الحجم لا تزيد عن حجم فصل في مسرحية، لهذا سميت بالفصل المضحك، وكانت هذه الفصول المضحكة تؤدي في المقاهي والحانات والموائد والأفراح والساحات، وكان يؤلف هذا نوعاً من السحر الشعبي، ويشبه الفصل المضحك كوميديا ديلارتي الإيطالية من حيث الارتجال وعدم وجود نص مسرحي، ومن حيث الموضوعات الكوميديا والشخصيات النمطية الثابتة، وحينما يؤدي الممثل كلام دوره، في هذه الحالة، فإنه لا يلقيه كمن يلقي المحفوظات المدرسية، جملأً تتابع وتتراكب من غير تفكير، وإنما هو يرتجل دوره، أي يؤديه

(١) قارن السابق، ص ٦٢، ٦٤.

بلا مكابدة، وكأنه وحى الخاطر، ثم من خلال أماكن من الوقف،
ينتهي الممثل عند كل منها، ليصيح جملًا وعبارات، المعانى التى تدور
فى رأسه، فيبدو وكأن العبارات والجمل تتبع من أعماق نفسه،
وتتفجر فى وجدانه، وليست تجرى على أطراف لسانه (...) ومن
هذا الأسلوب فى الأداء التمثيلى تبلور أول ما تبلور طابع محلى لفن
التمثيل^(١).

وقد تبلور هذا الاتجاه بشكل أساسى أول ما تبلور مع الحرب
العالمية الأولى ومجى ثورة ١٩١٩، حيث قد تبلورت فكرة البحث
عن الذات الأصلية والأصيلة، وبدأت تلعب دوراً إيجابياً فى هذه
الفترة، وفى هذا الاتجاه، نحو البحث عن الذات المصرية وبث الروح
القومية، والتى إنعكست بالضرورة فى الإبداع الفنى والأدبى...
ويظهر ذلك فى تمثال نهضة مصر لمحمود مختار، وفى رواية زينب
لحسين هيك، والمجموعة القصصية لحمد تيمور بعنوان (ما تراه
العيون) ومسرحية (مصر الجديدة) و(صلاح الدين) لفرح
انطوان^(٢).

وقد تطور الفصل المضحك إلى نوع أطلق عليه النقاد (المسرحية
الهزلية)، وقد استعار هذا النوع عنصرين مهمين من جانب
المسرحية المرتجلة، أولهما عنصر المبالغة فى إثارة الضحك،
بمختلف الوسائل، وأهمها التكلفة، يرتجلها الممثلون فيما بينهم،

(١) السابق، ص ٦٨ - ٦٩.

(٢) هارن السابق، ص ٦٩.

وأحياناً يتبادلون بعضها مع الجمهور.. والعنصر الآخر، هو عنصر الشخصيات الشبان التى تدور فى كل المسرحيات ولا تتغير، وفى الوقت نفسه فإن هذه المسرحية الهزلية أخذت من السمات التقليدية أمر الالتزام، بأن يجئ الحوار كله مكتوباً فى نص المسرحية^(١). ومن هنا صارت للممثل الذى يؤدى شخصية واحدة شعبية كبيرة، ولم يكن هذا معروفاً من قبل، ويرى زكى طليمات فى هذا، أن الكفاية الفنية فى مرحلة ثانية من شعبية الممثل، وما يأتى فى المقام الأول يتلخص فى أمر واحد هو أن يكون الممثل على ليونة كبيرة فى الطبع، وحساسية مرهفة فى النفس، يستطيع بها أن يستوعب روح العصر الصاعدة فى وجدانه، ثم يعكسه بأدائه، كما يعكس أيضاً مزاج الجمهور، بحيث يجىء ما بيديه قولاً وحركة ترد ترديداً لما هو قائم فى وجدان الجمهور، ولما يجول فى خاطره، وحينما ينتهى الممثل إلى أن يكون فى تقدم، فإنه يصبح الأداة التى يتفعل بها الجمهور، فإذا بالجمهور يحس بهذا الممثل وكأنه يعيش تحت جلده^(٢)... وهناك مواضع أخرى ترجع إلى الشخصية التى يؤدىها الممثل، وما يكون لهذه الشخصية من صفات تجعلها موضع عطف الجمهور، وما يجب أن يحمله هذا الممثل من قبول واستحسان لدى الجمهور، بالإضافة إلى كفاءة الممثل وحذقه، وهذا ما توفر فى شخصية كشكش بك والبربرى عثمان لنجيب الريحاني

(١) هارن السابق، ص ٧٠.

(٢) السابق، ص ٧١.

وعلى الكسار واكسبتهما شعبية كبيرة، ويأتى بعدهما محمد كمال المصرى فى شخصية شرفنطح، ومحمد بهجت فى شخصية المعلم بعبع... وبالطبع وقد تفوق الريحانى والكسار فى شخصياتهما كشكش وعثمان البربرى، وما أعطياهما للشخصيتان من مذاق محلى يخاطب وجدان المتفرج المصرى، حيث يتفق الأداء عند كليهما فى أن كلاً منهما «يؤمن كل الإيمان بالتخطيط الذى أجراه فى رسم الشخصية التى يمثلها فى كل ليلة، وذلك بعد أن أمعن النظر فيها، وأحاط بها فى جملتها أولاً، ثم فى تفاصيل أجزائها وهو تخطيط يستهدف إبراز العنصر الفكاهى فى هذه الشخصية بالقول أو بالفعل، أو بهما معاً ثم بالصمت أحياناً (...) ومن هنا جاءت هذه السهولة فى أداء كل منهما، سهولة الماء المتدفق الذى لا يمكن أن يقطعه شيء»^(١).

ويقع الخلاف فيما بينهما فى أن الكسار كان يسارع بالرد وبالدخول فى حوار مرتجل إذا ما نبس فرد من الجمهور بالتعليق على ما يجرى على خشبة المسرح، وكان الكسار فى ذلك الوقت لا يلتزم بالنص ويحور ما فيه بما يتفق مع ميل الجمهور ومزاجه، ويرجع هذا إلى أن الكسار قد شارك السامر المصرى ومثل فى الموالد والأفراح، وبدا حياته ممثلاً مرتجلاً لا يتقيد بنص مكتوب، كما أنه كان أمياً لا يعرف القراءة والكتابة حتى مماته، فى حين أن الريحانى كان يتقيد بالنص ولا يجنح إلى الارتجال، فقد بدأ ممثلاً

(١) السابق، ص ٧٦.

فى الفرق التقليدية، إذ بدأ فى فرقة عزيز عيد عام ١٩٠٨. كما كان متعلماً يجيد الفرنسية التى درسها فى مدارس الفريز، ووجه آخر من الخلاف بينهما، هو أن لهجة الكسار كانت تعبر عن أصالتها ومحليتها الاقليمية، وكانت أكثر صفاء منها لدى الريحاني، وكان المستوى الاجتماعى بينهما مختلفاً، إذ عمل الكسار طباًخاً بينما كان الريحاني اجتماعياً أعلى مرتبة منه، كما كان الريحاني أكثر حداًقاً وصنعة فى مجال التمثيل من الكسار الذى تفوقت موهبته الفطرية على هذه الصنعة، فقد تعلم الريحاني قواعد فن التمثيل من عمله مع عزيز عيد و جورج أبيض، بعكس أداء الكسار الذى كان تلقائياً وفطرياً^(١) وقد كان زكى طليمات يهاجم الريحاني والكسار ومسرحهما فى البداية، ولكن بعد أن عاد من بعثته وجد أن الريحاني قد حقق نجاحاً كبيراً بعد أن تعرض بفنون المسرح وأدبه نظرياً وممارسة.

«عدت وقد تبينت معالم المرحلة التى يجب أن يجتازها الريحاني بمسرحياته لتخرج المسرحية الأصيلة، المسرحية المصرية لحماً ودماً، ولادة ونشأة المسرحية المصرية التى تتجاوز بأغراضها مجرد التسلية والإضحاك، إلى ما هو أكبر أثراً فى التوجيه الخلقى والاجتماعى، وما هو أعرق فى الأدب والثقيف ومعرفة ماهية الإنسان، من غير أن تفقد وسائلها فى التشويق والترفيه»^(٢) ولم

(١) فارن السابق، ص ٢٧ وما بعدها.

(٢) زكى طليمات: ذكريات ووجود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ١١٥.

تقف أمية القراءة والكتابة حائلاً دون نبوغ على الكسار في التمثيل، فقد استطاع أن يؤلف الطرف الآخر من الثنائي العجيب، كما استطاع كل منهما أن يمتلك زمام الجمهور ويؤثر فيه مدى ربع قرن من الزمان ويزيد، وذلك فيما بين الحريين العائليتين، وحملت فرقة كل منهما اسميهما، وكان الطرف الآخر هو نجيب الريحاني^(١).

وحين زارت مصر فرقة الكوميدي فرانسيز وعلى رأسها الممثل الكبير ديني دينس أستاذ زكي طلبيمات الذي كان تلميذاً له في فرنسا، رأى أستاذه هرق يوسف وهبي وجورج أبيض ونجيب الريحاني وفاطمة رشدي وعلى الكسار، ولم يلفت نظره غير نجيب الريحاني وعلى الكسار، وكان رأيه فيهما أنهما يعكسان الطابع المصري، وهما يمثلان وكأنهما لا يمثلان «الريحاني ممثل موهوب، ولكنه يحذق صناعة التمثيل، ولكنني أرى الكسار أكثر من هذا وإن كان لا يحذق صناعة التمثيل»^(٢).

ويرى د. علي الراعي أن على الكسار قد وضع حداً لنجاحه في المسرح يوم قرر أن يعتمد على النص المكتوب بدلاً من أن يطور قدراته الارتجالية، فيفقد بذلك مشاركة الجمهور له الذي جاء إلى مسرحه، لا يستمتع له، وإنما ليشارك معه، هذا رغم احتفاظه من المسرح الشعبي بعدة عناصر، مثل الحدوته الشعبية والمغامرات والرقص والتهكم، ويرجع د. علي الراعي هذا التحول إلى أن مصر

(١) قارن السابق، ص ١٥٢ وما بعدها.

(٢) السابق ص ١٥٢.

دخلت مرحلة المسرح النظامي، وأن هذه المرحلة كانت هي التعبير الأساسي عن خط تطور المسرح في مصر. أما بالنسبة للريحاني فقد عرف كيف يوازن بين الكوميديا الشعبية وكوميديا المثقفين، متجنباً المتزلق الخطر الذي وضع عزيز عيد في طريق الفشل، وهو إصراره على أن يعطى الناس ما لا يريدون، أو ما هم غير مؤهلين لتقبله^(١). حيث كان الريحاني يتخذ موقفاً متوازناً «بين تشدد عزيز عيد في مراعاة الأصل الأجنبي في العروض الكوميديية وبين الاسفاف والخلو من المعنى الذي تمثله ثمرة خيال الظل، وهي ثمرة لا علاقة لها بالفن الشعبي المعروف، وإنما هي لعبة ستريبتيز تتم خلف ستار شفاف، وكانت تنحصر في أن يفازل نجيب سيدة متزوجة أمام خادمها الأسود فتسرع الزوجة للاختباء وراء الستار الشفاف الذي لا يخفى شيئاً، وتأخذ تخلع ملابسها قطعة قطعة»^(٢).

الريحاني وشابلن

وبسبب هذه الجماهيرية الكبيرة التي أحاطت بنجومية نجيب الريحاني، يحلو للكثيرين أن يقارنوه بالفنان العالمي شارلي شابلن، حيث يرى زكي طليمات أن ملامح الريحاني ووجهه المقرط هي التعبير، يجعل المرء يتخيل معه أن كل قسمة من قسومات هذا الوجه

(١) قارن د. علي الراعي: مصدر سابق، ص ٦٥، وما بعدها.

(٢) السابق، ص ٢٩٧.

تحمل رأساً كاملاً للتعبير، ويرى طليمات أن هذه الظاهرة في الريحاني تؤلف حجر الزاوية في طابع أدائه، ولم يكن يشوبها شئ من المغالاة إلا فيما ندر، فالانفعالات تظهر واضحة جليلة على وجهه، مما يدل على أن الممثل يقظ وحساس، وقد يقع أن يسبق هذا التشكيل في الحركة وفي أعضاء الجسم التشكيل الصوتي في بعض المواقف العنيفة والحاسمة للدور الذي يؤديه الممثل،^(١)... ويطرح زكي طليمات سؤالاً، أن كان الريحاني مفرطاً في الإعجاب بشارلي شابلن الذي بلغت شهرته في الثلاثينات والأربعينات أوجها، حيث كانت مظاهر التشكيل العضوي والحركي تشكل مظهرها أساسياً من أبدعائه، ويجيب على ذلك بالإيجاب، إذ أن هذه الظاهرة في الريحاني كان لها تأثيرها، فقد كان يحلو للريحاني أن يصف شاربه على طريقة شارلي شابلن، كما أن الشخصية التي كان يتقمصها بعد كشكش بك وهي الرجل الفقير، غنى النفس الصابر على المكروم، كانت شخصية دائماً ما تتراءى له في بدلة أفرنجية فقيرة المنظر ومهملة من كل جانب^(٢).

المرحلة الرابعة...

أو التمثيل في مرحلة ما بين الحريين

لقد تطور فن التمثيل، إذ أخذت الصيغة المحلية طابعاً واضحاً

(١) زكي طليمات: فن الممثل، مصدر سابق، ص ٨٠.

(٢) قارن السابق، ص ٨١ وما بعدها.

بفضل تصاعد الروح القومية.. وقد تكونت في هذه المرحلة فرقة رمسيس في بداية العشرينيات، ويرى زكي طليمات، أن هذه الفرقة في الاداء والاخراج تعتبر امتدادا لفرقة عزيز عيد، وفي فرقة رمسيس التي انضم اليها عزيز عيد يوجد اسلوبان لقن الممثل، لكل منهما طابعه ومذاقه الذي نسجا على تأثيرهما أداء كثير من اجيال الممثلين، اسلوبان يؤلفان تيارًا عكسيا لتيار اداء ممثلي المسرح الكوميدي. وقد انعكس هذا التيار في كل من روزا اليوسف ويوسف وهبي، صاحبا هذين الأسلوبين، اللذين يؤلفان اتجاهين في فن الممثل، فقد تأثر يوسف وهبي - في بداية حياته - وروزا اليوسف من مصدر واحد، وهو عزيز عيد الذي كان يفرض شخصيته الفنية على الذين يعملون معه، ولم تطل هذه المرحلة لديهما لقوة شخصيتهما، فاستقلا . فيما بعد . عن عزيز عيد، إذ كان يوسف وهبي ذو شخصية قوية ينزع إلى التحدي، بينما كانت روزا اليوسف لينة في غير ضعف . ودیعة في غير میوعة، وجذابه في غير استعراض، وتتمتع بذكاء وحس مرهف، وياتزان التخطيط والانفعال والنبر الصوتی، ذی الجرس المميز، رغم صغر حجمه، بينما يتجلى النفیس في شخصية يوسف وهبی في قوة الطبع وتدفق الحيوية وشدة الانفعال، إنه السيل الجارف الذي يحتاج ترويضه إلى جسر وسدود . كما يقول زكي طليمات . وقد كان رصید روزا اليوسف أكبر من رصید يوسف وهبی، بحکم تمرسها في فن التمثیل، أما من حيث الطاقة فالاختلاف واضح، فهي لدى روزا أعمق، ذلك أنها تبحث عن المعرفة وتتشوق إليها، عكس يوسف وهبي الذي اكتفى

بان يلتقط من هنا وهناك اثناء زيارته للمسارح الأوربية وقد كان بدوره فى إدارة الفرقة وانشغاله بها سبباً فى ذلك^(١).

وما يعادلها فى يوسف وهبى أنه الممثل العملاق بقوة طبعه وبوفرة حيويته وشخصيته، ولكن كانت قوة الطبع هذه أوسع رحاباً من علمه. بفن التمثيل: «إن قوة الطبع هذه وقد تجلت فى الصوت الذى يهدير ساخناً ممتلئاً بالانفعالات، وتهدت فى الإشارة التى تومض الحس اليقظ الممتلئ بنفسه وبما دخل عليه (...) تحول صاحبنا إلى كتلة تب ق، كما ترفعه أحياناً إلى مستوى عال من الاجادة، فإذا هو يؤثر حقاً فى الجمهور وسيطر عليه، وأحياناً تتحول تلك الانفجارات التى يبعثها إلى فرقة صواريخ تحدث جلبة ولا تخلف أثراً لاهتقارها إلى شحنات من المعانى، فإذا الكلام يتدفق من فمه فى سرعة الرشاش، أو هو يجرى وكأنه يركض (...) وقد يقع أن يميل صوته إلى إتيان الغريب من النبرات، ويركب لهجة فى الإلقاء يبدو معها وكأنه (يتفرغر) بالكلام، أو كأنه يفهم ويتمتم مثل الحاوى الذى يحاول أن يموه على الجمهور بصوته وإشاراته ليبدو وكأنه يستخرج البيضة من طرف أنفه»^(٢).

«وقد كان لروزا صوت صدادح ونطق واضح وقدرة على التشخيص، وأفضل ما تفردت به أنها كانت تستطيع أن تعب عن الشئ، وعن تقيضه وضده فى وقت واحد (...) والذى يثير الإعجب

(١) قارن السابق، ص ٩٢ وما بعدها.

(٢) السابق، ص ١٠١

والاعجاب فى اداء هذه الممثلة، وهو انها كانت تمثل وتجيد التمثيل إلى ابعد الحدود، ولا يظهر عليها إنها تمثل»^(١).

ونخلص من هذا بنتيجة مختلفة، يعكس ما خلص إليها زكى طليمات، حقيقة أن يوسف وهبى وروزا اليوسف قد تتلمذا على يد عزيز عيد، ولكنهما يختلفان عنه، ولا يمكن أن يكونا امتدادا له. وإن كان لكل منهما أسلوبه، حيث شكل أسلوب روزا البساطة وطريقة الأداء الواقعى، كما شكل أسلوب يوسف وهبى . بالطريقة التى أوردتها زكى طليمات . اسلويا لا يمكن أن يكون امتدادا لعزيز عيد، فهو أسلوب ميلو درامى يبعد عن أسلوب عزيز عيد، وعن أسلوب روزا اليوسف.

وقد افرزت مرحلة ما بين الحريين ممثلين وممثلات على قدر كبير من الموهبة، ولكل منهم طريقته فى الأداء، وهم يتفوقون فى الطابع العام وفى الأداء وخصب الفطرة وسلامة وسائل الأداء والاكتساب السريع لفن التمثيل الأوربى، ومنهم سليمان نجيب . حسين رياض . زكى رستم . بشارة واكيم . أحمد علام . هؤاد شفيق . منسى فهمى . استيفان رومشى . عباس فارس . مختار عثمان . عبدالواژث عسر . عبداللطيف جمجوم . سراج منير . عبدالعزيز خليل . محمد عبدالقدوس . محمود رضا . ماري منيب . زينب صدقى . عقيلة راتب . امينة رزق . دولت ابيض . احسان الشريف . رفيعه الشال . فاطمة رشدى . عزيزة أمير وغيرهم^(٢).

(١) قارن السابق، ص ١٠٥ وما بعدها.

(٢) قارن السابق، ص ١٠٧ وما بعدها.

ووسط هذه الكوكبة من النجوم كان الريحاني يتبوأ مكانة شعبية كبيرة، فقد كان تاريخه الفني جماع لسيكولوجية الإنسان المصرى البسيط، الذى كان مجرد لعبة فى يد الاقدار ترمى به وتقذف به هنا وهناك، فيلجأ إلى إيمان ساذج ، وهو إنسان يعشق الحياة، فهو الفهلوى والكريم فى الوقت نفسه... أنه البطل الذى كان يؤديه الريحاني وهو الريحاني نفسه ^(١). لقد جاء مسرح الريحاني نابضا بحركة المجتمع ، معبرا به وعنه: «فى وقت كان فيه هذا المجتمع يمر بتغير جذرى وتحولات عصرية، وبعد كشكش بك عمدة القرية . الذى يمثل المجتمع الزراعى التقليدى، رمز للنظام القديم، وفى اعقاب الحرب العالمية الأولى وقيام الحركة الوطنية عام ١٩١٩، بات واضحا أن زمن كشكش بك قد ولى، ولكن الريحاني عاد واحيا لفترة قصيرة، ولعله فعل ذلك بدافع الحنين، وبينما كانت القاهرة وسائر المدن آخذة فى النمو، انتقل مركز الحياة فى مصر من الريف إلى الحضر، وصار كشكش بك نموذجا باليا، عندئذ أدرك الريحاني أن الشخصية الرئيسية هى الإنسان العادى أو الإنسان الصغير فى عالم القرن العشرين، واصبح بطله ياقوت المدرس الابتدائى، وأفلاطون ملاحظ عمال رصف الطرق، أو بندق كاتب الحسابات، والمحصل عباس البائع بمخزن الأدوية. وهكذا عرض الريحاني خلال الإنسان الصغير المشكلات التى تواجه البلاد فى ذلك الوقت» ^(٢).

(١) د. إلهى أبو سيف: مصدر سابق، ص ٢١٥.

(٢) السابق، ص ٢٩٩.

وقد كان الريحاني يقدم نقده للمجتمع في حدود ما هو متاح رقابيا، وما هو مسموح به، دون أن يعرض نفسه أو يتعرض لمخاطر المنع والمصادرة، فلم يكن الريحاني ثوريا يسعى إلى تثوير الجماهير، كما لم يكن مصلحا اجتماعيا يتخذ من المسرح منبر الإصلاح، ولكنه كان وطنيا مسالما يعبر بحسه الوطني عن التغييرات التي يمر بها المجتمع، فقد استطاع في حدود امكانياته أن يطور الكوميديا الهزلية إلى كوميديا انتقادية ساخرة، ثم إلى كوميديا أخلاقية وهو بالإضافة إلى ذلك كان فنانا يتمتع بدرجة مذهلة من القبول لدى المتفرجين، كما كان يمتلك تقنية كبيرة في فن التمثيل، وحين ضاع نجيب الريحاني أو رحل عن عالمنا بسبب جرعة زائدة من الإكروميسين، ترك مكانه شاغرا حتى اليوم، ولم يستطع نصف قرن من الزمان أو يزيد أن يملأ مكانه رغم ضجيج الاليكترونيات الفضائية الحديثة.

الرحيل..
أو المشهد الأخير

كان نجيب الريحاني يستعد لليلة عرس كبيرة من صديقتيه (فيكتورين) شريكة حياته الأخيرة، كان يستعد لهذه الليلة في قصر فخم انتهى من إعداده للزواج فيه، وكان القصر مبنى على ستة أفدنة جهة عرب الحمدي وقد بنى الريحاني في القصر صالة كبيرة ومسرحًا صغيرًا لإقامة الحفلات الخاصة عليه، ومصعد بداخل القصر... وأثناء استعدادات الريحاني لهذه الليلة، وقبل أن يحدد ميعادها، سافر إلى الاسكندرية لأحياء خمس ليالي في مسرح الهمبرا، وفي اليوم الثاني أحس الريحاني بالاجهاد والتعب فقرر أن يعود إلى القاهرة ليكون بجوار فيكتورين، وكان يسكن آنذاك في عمارة الأيموبيليا، كانت فيكتورين بجواره وبديع خيرى والخادمة اليونانية كريستين، وكان د. بحر الدمرداش يتولى علاجه، فنقله إلى المستشفى لاشتباه بإصابته بمرض التيفود، وفي المستشفى كان علاج الحالة إكروميسين الذى كان في أول اكتشافه، ولم يدخل مصر بعد، ووصل الخبر إلى مكرم عبيد، وزير المالية الذى طلب على الفور إحضاره من امريكا، وكان نجيب

الريحاني أول مريض مصري يتعاطاه، ولكنه مات يوم أن تعاطاه، وكان موته نتيجة إهمال في المستشفى، ونتيجة تجاوز جرعة الاكرومايسين^(١).

وقد رحل الريحاني يوم الاربعاء في الثامن من يونيو عام ١٩٤٩، وعندما دخل محرر مجلة آخر ساعة شقيقته في عمارة اليموبيليا بعد وفاته، وجد بها مصحفا وصورة للقديمة سانت تريزا، مذكرات تشرشل بالفرنسية، كتاب حسن البيان في تفسير مفردات القرآن، شكسبير والفية بن مالك، ٤٤ بدلة، ٢٠ بيجامة وجلبابا، ١٥ حذاء، وكلبته الوفية «ريثاء» التي ظلت بلا طعام لعدة أيام حزنا عليه ثم هارقت الحياة بعد فترة وجيزة وكأنها أرادت أن تلحق به، وهي التي لم تفارقه يوما في سنواته الأخيرة، سواء في البيت أو في المسرح^(٢).

لقد رحل الريحاني منذ أكثر من نصف قرن من الزمان وما يزال . وهو في قبره . قادرا على اضحاكنا على انفسنا ومصيرنا وسط ضغوط الحياة المروعة، وهمومها التي تتضخم كل لحظة كالتواليات الهندسية.

(١) قارن يدع خيرى: مصدر سابق، ص ١٦٧.

(٢) قارن أشرف غريب، المعصر الذهبي للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، ١٩٩٩، ص ٥٠.

المصادر والمراجع

- اشرف غريب: العصر الذهبي للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي ١٩٩٩ .
- بديع خيرى: مذكرات بديع خيرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦ .
- زكى طليمات: ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١ .
- زكى طليمات: فن الممثل العربى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١ .
- سعد أريش: المخرج فى المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩ .
- عبدالحميد توفيق: السيد درويش، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢ .
- عثمان العنتبلى: نجيب الريحاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٩ .
- د على الراعى: مسرح الشعب، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٢ .
- فاطمة رشدى: الفنان عزيز عيد، المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ .
- د. لىلى أبو سيف: نجيب الريحاني وتطور الكوميديا فى مصر، ترجمة سمير عوض ، دار المعارف، ١٩٧٢ .
- محمود أحمد الحفنى: سيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥ .
- نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، دار الهلال، القاهرة، ١٩٥٩ .

المراجع المترجمة

- شارلى شابلن: قصة حياتى، ترجمة كميل داغر، المركز الثقافى العربى بيروت، ١٩٩٤.
- شارلى شابلن: ترجمة وإعداد حمزة برقائوى وحسن سامى اليوسف، الأهالى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٩.
- كوكلان الأكبر: الفن والممثل، ترجمة شريف شاكر، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٦.

المراجع الأجنبية

- Joachim Fiebach: Von Craig bis Brecht, Henschel Verl. Berlin 1975.
- Manfred brauneck: Theater Lexikon, Rowhlt Taschenbuch Verl., reinbek bei Hamburg, 1986.
- Manfred Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, Rowohlt Taschenbuch Reinbek bei Hamburg, 1988.

المؤلف

● د. احمد سخسوخ

● ١٩٧٥ تخرج فى المعهد العالى للفنون المسرحية «أكاديمية الفنون».

● ١٩٨٢ درس الإخراج المسرحى بمعهد «ماكس راينهاردت» التابع للمدرسة العليا للموسيقى بأكاديمية الفنون بفيينا، وتعلم على أيدي تلامذة المخرج العالمى ماكس راينهاردت.

● ١٩٨٤ / ١٩٨٥ حصل على جائزة النقد المسرحى الأولى مرتين متتاليتين من العرب اللندنية.

● ١٩٨٦ تتلمذ فى التمثيل ببرلين على يد المخرج العالمى «جون كوستوبولوس» مساعد «لى ستراسبج» مؤسس ستوديو الممثلين» بنيويورك والذى تتلمذ على يديه معظم نجوم هوليوود من أمثال:

جولى هاريس، كالدن مالدن، يول برايشر، مارلون براندو، مارلين مونرو، جيمس دين، بول نيومان، آل باتشينو، روبرت ريدفورد داستين هوفمان ، وغيرهم.

● ١٩٨٧ حصل على دكتوراة الفلسفة فى الدراما من جامعة فيينا بتقدير «امتياز» بعد أن تتلمذ على يد الناقد العالمى «مارتن اسلن».

- ١٩٨٩ حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى النقد المسرحى.
- حصل على نوط الامتياز من دولة النمسا عن مجمل ترجماته للمسرح النمساوى.
- ٢٠٠١ حصل على جائزة اتحاد الكتاب فى النقد الادبى، وهى الجائزة الأولى التى يمنحها اتحاد الكتاب لأول مرة.
- قدم له المسرح القومى مسرحية (حب ما قبل الرحيل) وقدم له المسرح الحديث (الشيطان يرقص) وقدمت له فرقة بور سعيد النموذجية مسرحية (ابناء الطوفان)
- يعمل استاذاً للدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية ورئيساً سابقاً لقسم الدراما والنقد، ووكيلاً . حالياً . للمعهد العالى للفنون المسرحية (أكاديمية الفنون).
- صدر له حتى الان حوالى خمسة وعشرون كتابا فى مجال الدراسات المسرحية والترجمة والإبداع.

أهم الإصدارات :

●Die Stroemung Des Absurden im Aegyptischen Theater und Ihre Beeinflussung Durch Das Absurde Europaesche Theater:
Diss. Univ. Wien. 1986.

- الابناء عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨ .

- التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون -
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . وزارة الثقافة .
القاهرة ١٩٨٩
- حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمى . دار النهضة المصرية .
القاهرة ١٩٨٩ .
- تجارب شكسبيرية ، دار مديولى ، القاهرة ١٩٩١ .
- منهج لى ستراسبج في تدريب الممثل (ترجمة) مهرجان القاهرة
الدولى للمسرح التجريبي . وزارة الثقافة . القاهرة ١٩٩١ .
- احتفال ليلة عيد ميلاد بورييس (ترجمة) مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي . وزارة الثقافة . القاهرة ١٩٩٣ .
- مقدمة لكتاب مجال الدراما لما رتن اسلن . مهرجان القاهرة
الدولى . للمسرح التجريبي . وزارة الثقافة ١٩٩٣ .
- المشهد التجريبي في المسرح الأمريكى والأوربي (ترجمة)
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة . ١٩٩٣ .
- قضايا المسرح المصرى المعاصر . الهيئة العامة لقصور الثقافة .
القاهرة ١٩٩٣ .
- المسرح المصرى في مفترق الطرق . الدار المصرية اللبنانية
القاهرة ١٩٩٥ .
- كرم مطاوع فارس المسرح المصرى (تحرير) إصدارات أكاديمية
الفنون . القاهرة ١٩٩٧ .

- أغنيات الرحيل الونوسية، دراسة في مسرح سعد الله ونوس، الدار المصرية اللبنانية القاهرة ١٩٩٨.
- سعد وهبة بين ثنائية الكلمة والفعل (تحرير) إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة ١٩٨٨.
- تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر (إعادة طبع لكتاب تجارب شكسبيرية بعد اضافة فصل عن التجارب الشكسبيرية في المسرح المصرى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.
- مقدمة وتحليل المسرح المصرى فى الفترة من ١٩٠٦ حتى ١٩١٠، المركز القومى للمسرح ، القاهرة ١٩٩٨.
- رواد واساتذة فى المسرح المصرى المعاصر (تحرير) أكاديمية الفنون، القاهرة ١٩٩٣.
- أبناء الطوفان (إعادة صياغة درامية لمسرحية الأبناء للمؤلف)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٩.
- توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مكتبة الاسرة) القاهرة ١٩٩٩.
- عبث إدريس وعبدالصبور فى المسرح (المركز القومى للمسرح)، القاهرة ٢٠٠١.
- مدخل إلى فهم الدراما، كتاب جامعى، مكتبة الزعيم ٢٠٠١.
- طريقة لى ستراسبيرج فى تدريب الممثل، (طبعة جديدة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢.

- توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا (طبعة جديدة) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢
- المشهد المسرحي التجريبي...
النمساوي والألماني
إصدارات أكاديمية الفنون عام ٢٠٠٢.
- حملة تفوت ولاشعب يموت... (مقدمة وتحليل).
المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.
- الرقص على جدران الموت، المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٢.
- نجيب الريحاني.. نجم زمن الفن الجميل.. مكتبة الأسرة ٢٠٠٢.

المحتويات

٩	● مقدمة
	● نجيب الريحاني
١٥	● شارلي شابلن مصر والعرب
	● نجيب الريحاني
٢٩	● وحى باب الشعرية
	● البداية
٤٥	● الضياع والاحتراف
	● الكوميديا الهزلية
٥٥	● بداية الطريق
٦١	● ميلاد كشك بك
	● نجيب الريحاني / السيد درويش
٧١	● والمسرح الغنائي

	● نجيب الريحاني
٧٧ والأوبريت
	● عودة إلى الفوضى والنجاح
٨١ الرحلات والرحيل
	● الكوميديا الأخلاقية
٩١ نهاية الطريق
	● الريحاني..
٩٧ واتجاهات فن التمثيل والإخراج في عصره
	● الرحيل..
١٢٧ أو المشهد الأخير
١٣١ المصادر والمراجع

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٢٤٣٦ / ٢٠٠٢

I . S . B . N 977 - 01 - 7958 - 2

لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هي الكتاب، وأن الحق في
القراءة يماثل تماماً الحق
في التعليم والحق في
الصحة... بل الحق في
الحياة نفسها.

سوزانه مبارك



مكتبة مصر العامة - القاهرة

الثمن ١٥٠ قرشاً